B. C. U.
P 149

ANUL XXXI
4 octombrie decembrie 1983

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

Director fondator :
G. Călinescu

P 3131

În acest număr :

- MIHAI EMINESCU despre istoria Transilvaniei
- Timpul lăuntric la REBREANU
- *Textul și interpretul :* J. STAROBINSKI
- FRIEDRICH SCHILLER — două scrisori necunoscute în arhive românești
- Corespondențe : B. FUNDOIANU și F. BRUNEA-FOX
- Mircea Horia SIMIONESCU — *De ce scriu ? În ce cred ?*
- MARIN PREDA — paradoxul despre actor
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (IV)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXI, Nr. 4, Octombrie — Decembrie 1983

Sumar

3 **Conştiinţa istorică** (George MACOVESCU)
5 **Herbul Patriei** (Tabletă de Ioan ALEXANDRU)

«UNITATEA NAŢIONALĂ ESTE CHEZĂŞUIREA LIBERTĂŢII»

6 *Cuvînt pentru Transilvania* : OCTAVIAN GOGA — *[Sus, la Olt, peste hotară]* ; ION CHINEZU — *[Sărbătoarea eroilor]* ; OCTAV ŞULUŢIU — *[Continuitatea de idealuri]* ; DAN BOTTA — *Armele Iancului* ; V. VOICULESCU — *Scrisoare*; CONST. C. GIURESCU — *O sinteză milenară*.

PUNCTE DE VEDERE

9 *Cultura română — coordonate valorice, personalitate, destin creator* (Consideraţii de Şerban CIOCULESCU, H. H. STAHL şi Răzvan THEODORESCU)

REPERE FUNDAMENTALE

15 *Poetica unui text caragialean : «Grand Hotel „Victoria Română"»* (Ion VLAD)
20 *Timpul lăuntric la Rebreanu* (Ov. S. CROHMĂLNICEANU)
26 *Lucian Blaga şi valoarea ontologică a creaţiei* (I. CHEIE-PANTEA)
31 *Note la o poetică sadoveniană a spaţiului* (Dan C. MIHĂILESCU)
35 *Marin Preda — paradoxul despre actor* (Monica SPIRIDON)

ANCHETA NOASTRĂ

41 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Mircea Horia SIMIONESCU)

POETICA

44 *Textul şi interpretul în viziunea lui Jean Starobinski* (Ion POP)
48 *Text şi realitate* (Mircea ANGHELESCU)

RESTITUIRI

52 *O problemă literară : răspîndirea «Istoriei Troiei»* (Klaus-Henning SCHROEDER)
54 *Semnificaţia unei prietenii : B. Fundoianu şi F. Brunea-Fox* (G. MACOVESCU)
58 *Recurs la «dosarul» Scrinului negru — II* (Pavel ŢUGUI)
64 *Mihail Sebastian, conferenţiar radiofonic* (Mircea HANDOCA)
67 «Cronica lui Ştefan cel Mare» — *noi contribuţii* (Ştefan ANDREESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

73 Anton DUMITRIU : *«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul»* — II (Interviu realizat de Ileana CORBEA)

«ARCHIVU...»

78 MIHAI EMINESCU
Varia : [După ordinul Voievodului Transilvaniei] ; [Multe netrebnicii am fi îndreptat pe lume] ; [De la aceste înălțimi ale istoriei] ș.a. (Texte transcrise, adnotate și postfațate de D. VATAMANIUC)

83 FRIEDRICH SCHILLER
Două scrisori necunoscute în arhive românești (Cuvînt înainte : Ștefan PASCU ; Descoperirea și transcrierea textelor : Monica ANTON ; Argumente de istorie literară : Viorica NIȘCOV)

PROFIL CONTEMPORAN

89 *Emil Turdeanu — un medievalist în context european* (Dan SIMONESCU)
93 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — III (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

OGLINZI PARALELE

97 *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* — I (Dim. PĂCURARIU)
101 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez* — III (Stabilirea textului : Iordan DATCU)
105 *«Faust»-ul lui Turgheniev* (Elena LOGHINOVSKI)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

108 *DOSOFTEI «adînc din cărți știa»* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

DIALOGUL ARTELOR

113 TUDOR VIANU : *[În spațiul grădinilor]* — III (Text stabilit de Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)
115 *Asamblajele lui Urmuz sau Grădina mecanologică* (Andrei OIȘTEANU)

CRONICA EDIȚIILOR

118 În dezbatere : *Istoria...* călinesciană (Observații de Aurelia RUSU)
120 *Folclor aromân grămostean* (Florica DIMITRESCU)

PRIMIM

122 *Notă despre valorificarea tradițiilor noastre culturale* (Henri H. STAHL) ; *O pledoarie firească* (Mircea MARTIN) ; *O completare* (Mihai MORARU)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

126 Nicolae Balotă, *Mapamond literar* (Romul MUNTEANU) ; Ileana Hogea-Velișcu, *Dicționar al literaturii chineze clasice și moderne* (LI Yu-giu) ; *George Sand.* Colloque de Cérisy (Barbu CIOCULESCU) ; Nicolae Ciobanu, *Întîlnirea cu opera* (Stan VELEA) ; Iulius Țundrea, *Fonoteca de aur* (Rodica FLOREA).

133 BREVIAR

134 AQUA FORTE

ÎN FOILETON

137 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — IV (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«In acest moment înălțător, nu putem să nu evocăm, chiar și numai sumar, glorioasa istorie a poporului nostru, epopeea permanenței sale pe milenara vatră strămoșească, eroicele lupte purtate de-a lungul secolelor împotriva asupritorilor străini, pentru păstrarea ființei proprii și formarea națiunii române, pentru libertate și dreptate socială și națională. Unirea este rezultatul firesc, logic, al îndelungatei dezvoltări istorice a poporului român, al luptei sale pentru dreptul de a fi liber și stăpîn în propria-i țară. Din cele mai vechi timpuri, idealurile unirii, libertății și independenței au însuflețit permanent poporul român, constituind făclia care a luminat, generație după generație, drumul spre dreptate, spre progres, spre o viață mai bună, liberă și demnă. Milenara noastră istorie este jalonată de nenumărate bătălii, de jertfe și sacrificii fără seamăn pentru păstrarea ființei naționale, pentru apărarea drepturilor fundamentale ale poporului».

NICOLAE CEAUȘESCU

(Din *Expunerea* la Adunarea festivă consacrată sărbătoririi a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român).

CONȘTIINȚA ISTORICĂ

Noi, românii, sîntem un popor a cărui istorie nu a încetat niciodată. Cercetătorl exigenți ai trecutului nostru nu vor putea găsi o perioadă în care nu ne-am luptat pentru ceva. Așa a fost să fie. Și nu ne-am putea plînge, pentru că această angajare continuă, de-a lungul a aproape două milenii, a dezvoltat în noi, ca indivizi și ca popor, anumite caracteristici, anumite trăsături specifice, pe care le purtăm cu noi și în noi din veac în veac, le amplificăm și le diversificăm.

Am fost nevoiți să ne batem vreme îndelungată pentru libertatea noastră și am făcut aceasta fie că ne-am aflat așezați în Moldova, în Transilvania sau în Țara Românească. Aproape nu există an, vreme de mai bine de patru secole, în care să nu fi curs sînge românesc întru apărarea a ceea ce Eminescu numea «ne-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voile și neamul». Ne-am apărat pămîntul pe care trăim cu o îndîrjire izvorîtă din voința nestrămutată de a exista ca neam și din dragostea, niciodată palidă sau stinsă, față de acest pămînt al nostru.

În vremuri mai noi, ne-am bătut împotriva silniciei, a asupririi sociale, în fond pentru demnitatea și frumusețea spirituală a omului, și am învins. Continuînd această luptă, ne batem astăzi pentru ca în această țară să fie socialism și, în scurtă vreme, comunism. Sîntem neostenițiîn această sete după libertate și dreptate. Așa ne-a croit natura, așa ne-a modelat istoria existenței noastre.

Un popor luptă cu toate armele de care dispune și armele spirituale nu sînt cele de pe urmă. Cu cît este mai conștient de forța lui spirituală, cu cît această forță este mai mare, cu atît un popor este mai prezent în istoria lui și în istoria timpului său.

Literatura este una din armele spirituale ale unui neam. Literatura noastră a fost și este o asemenea armă puternică. Basmele și poeziile noastre populare au reprezentat o manifestare a spiritualității poporului nostru în lupta pentru libertate. Scrierile cronicarilor așijderea, iar cînd sensibilitatea artistică a românilor a luat forma scrisă, adică a apărut literatura scrisă, atunci ne-am făurit o armă de mai largă cuprindere în aceeași luptă pentru libertate și demnitate.

Literatura de la 1848 a fost deliberat destinată de către creatorii ei unui ideal care era al întregului popor. Literatura anului 1877 a fost armă de luptă pentru cîștigarea independenței ; aceea a începutului de veac a fost dăruită visului de veacuri al românilor : Unirea, după cum aceea din deceniile care au urmat s-a aflat în marea încleștare pentru obținerea libertății sociale. Iar astăzi, mai mult decît oricînd în istoria ei, literatura din țara noastră, scrisă în limba română și în limbile tuturor naționalităților conlocuitoare, dovedindu-și cu mare forță militantismul său, este angajată în dezvoltarea complexului și complicatului proces de construire a socialismului și în lupta pentru asigurarea păcii în lume. Poate, cînd exprimăm aceste adevăruri — și trebuie să le exprimăm cît mai des — nu găsim întotdeauna cuvintele cele mai potrivite, cele mai strălucitoare, dar oricum am spune-o, nu poate nimeni să nege că toate generațiile de scriitori de azi, în orice limbă ar scrie, continuînd marile tradiții ale literaturii noastre, în forme diferite, variate, unele venind din trecut, altele cu totul noi, toți scriitorii din România socialistă își dăruiesc arta lor, capacitatea lor creatoare, marilor idealuri care animă în această vreme poporul nostru. Și prin aceasta — sînt conștiințe ale epocii lor, își dovedesc angajarea în istoria de azi și de mîine a României. Ei au mereu în față, ca un deosebit stimulent în munca lor neobosită pe tărîmul creației artistice, înalta apreciere cu care Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a cinstit valoroasele tradiții culturale naționale : *«Marii scriitori români au dat țării nu numai minunate opere literare, ci s-au manifestat, totodată, activ și în viața social-politică, făcînd dovada devotamentului față de patrie și popor, a sentimentelor de profund patriotism care i-a însuflețit. Receptivi la problemele majore ale epocii, scriitorii au înfățișat în creațiile lor tradițiile glorioase de luptă ale poporului român pentru apărarea ființei naționale, pentru independență și realizarea multiseculariului ideal al Unirii, pentru dreptate socială și națională, situîndu-se, prin scrisul lor, alături de popor în împlinirea năzuințelor și aspirațiilor sale celor mai înalte».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

HERBUL PATRIEI

În fiece popor lucrarea în cuvînt începe odată cu așezarea oamenilor locului în rînduiala unei statornicii numită Patrie, iar semnul Patriei este înscrisul din stema țării. Această stemă *era numită din evul nostru mediu* herb *și redă ceea ce și înseamnă etimologic cuvîntul — partea de moștenire, ceea ce moștenește fiecare generație, ceea ce rămîne moștenirea părinților, partea părinților lăsată moștenire, cuvîntul* Erbe, *indogermanic, arătînd ereditatea,* heredia *cum se spune în Transilvania, îndeletnicirea și lucrarea strămoșilor, cuvînt ce-l găsim întins pe toată Creația românească de traducere sau originală, pînă la Eminescu inclusiv și de aci mai departe.*

Sub herbul *nostru ocrotitor, trăim într-un tărîm al păcii și rodniciei, viețuind un cosmos cald, familiar, unde albina și Luceafărul, Luna și sînul maicii alăptîndu-și pruncii, Soarele și bărbatul bour al păcii sau taur al vitejiei conlucrează de-a pururi întru păstrarea acestei armonii uranic-telurice, în acest topos devenit Patrie!*

Ioan ALEXANDRU

1 decembrie 1983

Astfel, cînd vorbim și scriem despre țară, noi, scriitorii, ne întoarcem mereu cu gîndul la înaintașii noștri, la exemplul lor. Cu cît au fost mai mari, cu atît mai pătimaș și-au iubit patria și neamul din care s-au zămislit. Cu cît arta lor a fost mai desăvîrșită, și aici mă refer la poeți, cu atît mai mult au vibrat pentru patrie și pentru popor, cu atît mai mult versurile lor au rămas în conștiința semenilor, în istoria cea mare a României și în istoria culturii noastre. Mă gîndesc la Eminescu, la zeul poeziei românești. La 17 ani scrie *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.* Și cît a trăit și a scris, țara cu istoria și frumusețile ei, neamul cu istoria și virtuțile lui i-au stăpînit conștiința și arta poetică.

A-ți iubi țara și a o respecta înseamnă a te iubi și a te respecta pe tine însuți, fărîmă din patrie și din poporul tău, din conștiința acestui neam al nostru, care dăinuie aici la gurile Dunării și în arcul Carpaților de două mii de ani, care și-a probat de-a lungul veacurilor trăinicia lui, forța de a rezista în fața vicisitudinilor istoriei, care s-a arătat demn în împrejurări grele, care și-a dovedit sieși și a dovedit și altora că are o cultură veche și solidă cu care a contribuit și contribuie la spiritualitatea omenirii.

A-ți iubi țara și a o respecta înseamnă că îți înțelegi trecutul, îți apreciezi prezentul și te gîndești cu temeinicie la viitor, la viitorul poporului tău.

Strămoșii ne-au lăsat o moștenire de o mare frumusețe și demnitate, și nu avem dreptul să o risipim sau să o întinăm. Prezentul ni-l facem noi, după chipul și asemănarea noastră, și nu putem să nu înțelegem că patria nu poate fi alta și altfel decît aceea căreia noi, prin munca noastră, îi dăm față, bogăție și frumusețe.

George MACOVESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CUVÎNT PENTRU TRANSILVANIA*

[SUS, LA OLT, PESTE HOTARĂ]

Am o stînă pe Rarău
Dușmanii mi-o fărîmară
Rău de ea nu vreau să-mi pară
Dar de munte-mi pare rău,
Primăvară.

Rea de plată, primăvară,
Ți-am cerut un colț de cer,
Sus, la Olt, peste hotară
Tu mi-ai dat o doină-amară
În cetate la Bender,
Primăvară.

[aprilie 1917]

OCTAVIAN GOGA

[SĂRBĂTOAREA EROILOR]

Întocmai cum natura nu moare niciodată și cum copacii căzuți nu fac decît să sporească, chiar prin moartea lor, seva primăverilor viitoare, tot astfel și gîndul și faptul eroic freamătă în urmașii eroilor cu înmiite ecouri de chemare. Prin ei, eroii neamului, patria trăiește în tot ce are ea mai bun, ei sunt seva, fluidul magic care circulă din veac în veac, păstrînd tăria și unitatea unei națiii, ei sunt cristalizarea pură a milioanelor de năzuințl anonime, sunt unicul blazon nobiliar. Viața și moartea lor sintetizează viața țării. Cînd rostim numele Moldovei, ne gîndim la Ștefan cel Mare cu plăieșii lui, Muntenia ne evocă pe Mihai, Oltenia pe Tudor Vladimirescu, și Ardealul pe Avram Iancu. Iar cînd spunem totalitatea acestor țări : România, atunci ochii sufletului nostru înfiorat văd nesfîrșitul șir al celor ce s-au jertfit mergînd în rînduri compacte spre izbîndă...

Zădărnicia cuvîntului omenesc n-o să fie în stare niciodată să-ți cînte salva meritată ție, soldat umil, care ai răzbit prin ploaia de gloanțe să înfingi stindardul românesc în poziția dușmană și încărcat de răni te-ai stins, în cine știe ce spital sau margine de drum, cu numele patriei pe buze, cu mirajul munților Ardealului în ochii...

Deschideți-vă larg porțile sufletului, tinerilor, și captați această sublimă energie nemuritoare. Gîndiți-vă la cei care au murit pentru a vă face cel mai frumos dar. Noblețea moștenită te obligă să fii tu însuți nobil !

Sus inimile, deci, tineret al României, și călcînd pe urmele eroilor, perpetuați gîndul lor, desăvîrșind ceea ce ei au cîștigat prin jertfă și curățenie sufletească !

[1 dec. 1928]

ION CHINEZU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[CONTINUITATEA DE IDEALURI]

Ar trebui odată fixate într-o epopee toate șirurile de privațiuni, de nelegiuiri, de abuzuri, de schingiuiri la care a fost supus poporul românesc timp de 1000 de ani în acest Ardeal în care el s-a născut.

Nu din ură trebuie amintite aceste suferințe, nici din spirit de răzbunare. Dimpotrivă: ele au învățat pe români un fapt incontestabil — că asuprirea e cea mai detestabilă politică și că orice nedreptate stîrnește o reacțiune imediată. Suferințele au călit oțelul sufletesc al poporului român. Ele ne-au format ca națiune.

România de azi [e] rod al unor sacrificii pe care numai tinerețea sufletească le poate suporta. Parcă românii posedă secretul tinereței fără bătrînețe și al vieții fără de moarte. După două milenii de furtuni neamul nostru își scutură cu energie umerii, [se] înalță tinerește în soare și, punînd mîna pe coarnele plugului, trage-n istorie brazde noi.

În această zi solemnă stăm dar o clipă și privind îndărăt gîndim la ceea ce avem de realizat: o țară liberă, mare și demnă. Și mai mult decît oricînd azi trebuie să ne întrebăm ce ne rămîne de făcut. Trebuie să știm păstra ceea ce am primit. O țară nu se păstrează cu legi, nici cu arme. Ea se păstrează cu sufletul. Unirea sufletească nu e o vorbă vană, nu e un vis trîmbițat zadarnic. Rămîne de creat o contopire totală a sufletelor, cimentarea unui suflet românesc unitar. Unitatea sufletească a unui popor se face însă numai prin continuitatea de ideaiuri.

Numai dacă ne vom pătrunde de acest adevăr și de această necesitate vom fi vrednici de jertfa strămoșilor noștri și de admirația celor care ne vor urma.

Brașov, 1 Decembrie 1938

OCTAV ȘULUȚIU

ARMELE IANCULUI

La făgădău, sub cetate
Domnii beau între pahară
Șed voinicii triști pe scară
Ferecați pe jumătate.

Temnița, Aiudul arde.
Peste țară Iancu-i rege —
— Iancule nu mai alege,
Ne trag clopotul de moarte.

Jele-i, doamne cui i-e jele
Jele-i, doamne muntelui —
Că le plouă și le ninge
Armele Iancului
Și n-are cine le-ncinge
Și n-are cine le-ncinge.

[1941]

DAN BOTTA

* Textele reproduse aici sînt inedite. *Versurile* lui Octavian Goga ne-au fost comunicate cu ani în urmă de prof. Dan Smântinescu. Le încredințăm acum tiparului *(N.F.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRISOARE

Trece un Crăciun
Cu păcate vechi ;
Popa-i în surghiun,
Nemeșul nebun,
Palme curg perechi.

Stăm fără poveşti :
Prea e tristă doina !
Cînd ni-i dor de veşti
Mai vorbim de Voina
Dus la Bucureşti.

Dacă-n iarmaroc
Sfetnicul bolînd
Ne-a vîndut de-a rînd,
Oamenii de loc
Sufletul nu-şi vînd.

Grijă n-aveţi, nici
Temeri despre noi
Oamenii de-aici
Ne-am născut voinici
Ştim ce-i un război :

Nu-l purtăm cu tunul
Nici cu puşca-n mîini !
Însă toţi ca unul
Birulm stăpînul
Rămînînd Români.

C-o veni o zi
— De-ar sosi curînd —
Cînd vom auzi
Chiar de ne-ar surzi
Tunul buciumînd.

Altfel nici un sol
N-a mai străbătut.
Şi din cerul gol
Peste noi în stol
Corbi s-au abătut.

Pîn-la Tisa-n şes
Inimile gem
Şi-ntr-un înţeles
Gîndurile ţes
Pînze de blestem.

Soarta pe cît ştim
Nu-şi pierde dobînda :
De ne prăpădim
Noi ne răsădim
În copii, izbînda.

Pîn-atunci popas,
Vechiul ager somn
Că iar am rămas
Ţară fără glas,
Neamul de pripas,
Doar cu Iancu domn

Şi cum dam să-nchei
Lăcrămai pe carte...
Dar să ştiţi departe
Că şi-ntre jivine
Tot am duce-o bine
De nu ne-ar desparte
Sfoara de mişel
Că-n adîncul ei
Ţara încă ţine
Ţara-i de temei
Natul n-are moarte.

1941 nov. 25

V. VOICULESCU

O SINTEZĂ MILENARĂ

Dacă ar fi să ierarhizăm notele constitutive ale noţiunii de naţiune, desigur că pe primul loc ar trebui să aşezăm *limba*. Limba noastră este o limbă unitară, una din cele mai unitare limbi ale Europei, ea putînd fi înţeleasă deopotrivă de munteni, de moldoveni, de transilvăneni, de cei de la malul Dunării şi ţărmul Mării, ca şi de cei de pe plaiurile Carpaţilor. Odată conştiinţa unităţii româneşti prin limbă afirmată, era normal ca ei să-i urmeze conştiinţa unei unităţi *politice*, a necesităţii de a strînge înlăuntrul hotarelor *aceluiaşi stat* pe cei care vorbeau aceeaşi limbă. Cînd s-a pus, în 1916, problema fundamentală a intervenţiei noastre în primul război mondial, spre a da putinţă fraţilor din Transilvania să se rostească liber asupra viitorului lor, pregătirea sufletească a naţiunii era deplină.

Anul 1918 — anul glorios al realizării unităţii politice româneşti — a fost deci urmarea firească a unei îndelungate pregătiri şi lupte, în care factorul principal l-a constituit limba română, sinteză a unei istorii milenare şi bunul nostru cel mai de preţ.

1 decembrie 1968.

CONST. C. GIURESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PUNCTE DE VEDERE

CULTURA ROMÂNĂ — COORDONATE VALORICE, PERSONALITATE, DESTIN CREATOR

Meditația asupra destinului creator al României, asupra specificității sale spirituale în context european și universal, a fost — și a rămas — una din constantele literaturii și, pe plan mai larg, ale filosofiei culturii românești. Fiecare epocă istorică, fiecare schimbare revoluționară a țării, s-a repercutat, în chip necesar dialectic, și în planul culturii producînd mutații în sistemul de valori. Iată de ce rediscutarea periodică a aspectelor fundamentale ce țin de specificul socio-istoric și spiritual, de configurația intimă a literaturii noastre, reprezintă unul din obiectivele majore ale cercetării istorico-literare naționale. După cum a afirmat Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, la recenta *Consfătuire de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-ideologice* din august, 1983, presa și întreg ansamblul mass-media trebuie să acționeze în spiritul tradițiilor revoluționare ale poporului nostru, promovînd «*tot ceea ce este bun, sentimentul și spiritul poporului nostru, în muzică, în artă, în toate domeniile de activitate*».

Acestea sînt cîteva din motivele care au condus revista de față la inițierea prezentei dezbateri — pe care am dori-o, de-a lungul a mai multor numere, animată de un înalt profesionalism în analiza judicioasă a tuturor aspectelor aflate în discuție — la care să participe, în timp, nu numai specialiști ai literaturii, ci și istorici, filosofi ai culturii, sociologi, istorici și teoreticieni ai artei, oameni de știință. Pentru început, am adresat unor reputați cercetători, din mai multe domenii culturale, Șerban Cioculescu, H. H. Stahl și Răzvan Theodorescu, următoarele întrebări :

1. În ce condiții se manifestă, după opinia Dvs., de-a lungul istoriei culturale românești și pînă în prezent, acea «năzuință formativă» de care vorbește filosofia culturii ?

2. Ce raport credeți că se poate stabili — și cu ce rezultate — între factorul exterior (presiunea istoriei) și cel intern (potențele creatoare pe plan spiritual), date fiind caracteristicile istorico-politice și socio-spirituale ale civilizației românești ?

3. Ce domenii ale literaturii naționale credeți că oferă cele mai promițătoare premise pentru afirmarea personalității unei culturi și, în cazul de față, a celei românești ?

4. În climatul actual de dezvoltare a României socialiste, care considerați că sînt șansele — și cele mai eficiente căi — de afirmare a capacității creatoare românești ?

Șerban CIOCULESCU :

Mă bîntuie impresia că n-am sesizat exact larga deschidere de aripi, la mari înălțimi, a chestionarului. Cu această teamă, încerc a răspunde, vai ! pedestru.

1. Nu sînt filosof al culturii, nici mînuitor de formule etno-psihologice, ca să vă dau un răspuns congruent. În literatură și artă s-a relevat mai demult, și cred că este justă, sinteza dintre inovație și tradiție, specifică spiritului popular, de măsură și echilibru.

2. Sîntem un popor străvechi, tare pățit : sîntem națiа lui Stan Pățitul, neclintit pe un teritoriu rotund, vînturat de multe invazii și cotropiri. Secole de-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rîndul, în calea unor imperii în plină expansiune, care ne ignorau cu desăvîrşire, rivnindu-ne bogăţiile de care eram săraci, ne-am mîngîiat cu zicala : *Apa trece, pietrele rămîn*. Cum spunea atît de frumos Gérard de Nerval, şi piatra simte. «Elementul vital» al neamului nostru ar putea fi puterea de răbdare, de rezistenţă, de îndurare. Sub acestea colcăie însă furtuna marilor izbucniri liberatoare. Să nu uităm că printre pietre răsare iarba verde, iar pe crestele munţilor, floarea de colţ. La nivel individual, raportul dintre cei doi factori îmi pare condiţionat de temperamentul, adeseori ireductibil, al fiecăruia. Pe cîte unul, *presiunea istoriei* îl dezarmează, pe altul îl îndîrjeşte. Unora, ca să reuşească, le trebuie optime premise social-economice, altora, piedicile, aparent de neînvins, le sînt cea mai bună şcoală a voinţei. Poetul Mihai Beniuc, înainte de Eliberare, se plîngea că-n sîngele lui : «*Istoria contemporană plînge*». Omul şi poetul nu s-au dovedit însă un elegiac, ci un luptător.

3. Geniul popular, perceptibil mai ales la creatorii neanonimi.

4. Există condiţiile necesare pentru formaţia intelectuală a tineretului (dacă de el este vorba !). Coordonatele ar fi în funcţie de reciprocitate : de o parte, setea de cunoaştere, umanistică şi ştiinţifică, a celor ce vor avea să înfrunte viaţa, de alta, seria de avantaje ce li se oferă azi (gratuitatea învăţămîntului, «informatica» existentă, perspectivele de încadrare în muncă). Generaţia mea beneficiase, în lipsa acestor condiţii, de înlesniri valutare pentru studii superioare în Occident, precum şi de o mare afluenţă a cărţilor şi periodicelor străine.

Aşadar, şansele, adică premisele, există. În literatură însă spiritul critic lasă loc unei satisfacţii de sine, care mi-aminteşte de fabula broaştei ce s-a dorit supradimensionată. Aştept totuşi cu încredere ivirea unui al treilea eşalon de mari clasici ai literaturii române, după acela al Junimei (Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale) şi după cel interbelic (numele sînt de prisos !). Numai că sînt prea vîrstnic ca să-l văd şi pe cel prea mult aşteptat (1948—1983). Graba de a publica în viteză automobilistică mi se pare a caracteriza noile generaţii. Ar trebui poate şi în literatură şi artă o criză a energiei termice, ca să ne dea opere de combustie lentă, raţionalizată. Numai aşa se ivesc în artă capodoperele.

H. H. STAHL :

1—2—3—4. Între filosofii şi sociologii culturii înţelegerea nu este întotdeauna uşoară.

Sîntem cu toţii de acord să constatăm că între operele de cultură ale unei «epoci», «şcoli», sau «arii culturale», se află asemănări destul de importante, încît să se poată recunoaşte că între ele există un fel de «aer de familie», căruia de obicei i se spune «stil». Stabilim astfel existenţa unor stiluri de caracter «romanic», «gotic», «renascentist», «baroc», «romantic», «clasic» ş.a.m.d. În ce priveşte cultura românească, se pot stabili de asemeni trăsături caracteristice, precum ar fi cele ale «bonjurismului», «junimismului», «semănătorismului», «poporanismului», etc. Considerîndu-le apoi global, se poate preciza şi ce este specific culturii româneşti, spre diferenţă de alte popoare.

Pînă aci, nu există încă deosebiri între punctele noastre de vedere.

Controversele încep însă de îndată ce, de la «descriere» vrem să trecem la «explicare», căutînd să înţelegem adică nu numai *cum* se întîmplă lucrurile ci şi *de ce*. Filosofii spirituali ai culturii au tendinţa să «reifice» concluziile lor logice. Potrivit concepţiei lor, dacă există un «stil», acesta trebuie considerat ca o «*substanţă*» metafizică, existînd în sine şi pentru sine, care, adică, nu derivă din fapte, ci, dimpotrivă, le creează. Deci stilul nu ar fi un «fel de a fi» al culturii, ci o «cauză» a acestui fel de a fi.

Împotriva acestui mod de a gîndi, sociologii se ridică hotărît : pentru ei «ideile» nu cauzează realităţile, ci le exprimă numai, reflectîndu-le.

Încă şi mai tranşant se pune problema atunci cînd filosofii culturii îşi afirmă credinţa în existenţa unui «destin» al culturilor ; adică, mai clar spus, a unei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voinți divine, sau măcar a unei reci rațiuni hegeliene, care ar tinde să se realizeze, în urmărirea unui scop final al întregii istorii universale, fiecare cultură, în parte avînd, în context, o «menire» proprie.

Sociologii nu cred în existența unor «meniri» culturale predeterminate ale culturii, pe care o socotesc a fi un fenomen «social», avînd adică rădăcini și funcțiuni sociale. Aceasta înseamnă, că judecata culturii românești se cuvine a fi făcută, sociologic, prin analiza a trei nivele de realități. Mai întîi, e de ținut seama de *istoria socială* a acestui popor creator al culturii, constituind baza care se reflectă, tălmăcit, în operele de cultură ; apoi se cuvine să fie analizate înseși aceste *opere de cultură*, în care au cuvînt hotărîtor darurile personale ale creatorilor de cultură ; în sfîrșit, e de studiat și mecanismul dialectic potrivit căruia suma tuturor creațiilor culturale se încheagă într-un *corpus unic*.

Avem, desigur, cu toții, certitudinea că dispunem de o cultură nu numai originală, ci și de una foarte valoroasă. Dar trebuie să recunoaștem că dacă, prin ea, am adăugat ceva de preț la zestrea culturii universale, nu este pentru că am fi avut parte de creatori de cultură de o mai mare genialitate decît a altora, străini ; ci pentru că ai noștri au avut de exprimat o experiență de viață neîntîlnită în alte părți ale lumii : *originalitatea culturii române derivă în primul rînd din originalitatea istoriei noastre sociale.*

Afirmația aceasta are însă — pentru mine — cu totul alt sens decît al credinței că am fi avut de îndeplinit o misiune culturală predestinată, sau că am fi dispus de o «matcă stilistică» *sui generis* ; ci numai că s-a întîmplat să avem o soartă de care alte popare nu au avut a pătimi.

Datoria istoricilor sociologi ai culturii românești, este deci să ajungă la cunoașterea cît mai adîncită a acestei istorii sociale, ca să urce apoi de la ea pînă la paralela reflectărilor ei în mintea și în sufletul creatorilor noștri de cultură ; la toate nivelele : de la cele folclorice poporane, pînă la cele de înaltă cultură ; și în toate domeniile : de la cele artistice pînă la cele filosofice și științifice. Căci, în absolut, în toate se poate recunoaște rădăcina aceleiași drame umane colective. La o analiză oricît de puțin adîncită devine clar pentru oricine că în toată această parte răsăriteană a Europei, am fost singurii care, după o înglobare în sistemul civilizației romane, deși am trăit timp de o mie de ani sub presiunea necurmatelor valuri de popoare nomade năvălitoare, ne-am putut salva totuși identitatea culturală ; care, apoi, în cadrele statului de pradă al Imperiului otoman, ne-am putut salva ființa statală, trăind într-un regim de cvasi-autonomie pur tributară ; suntem singurii care am putut continua un «Bizanț după Bizanț», la noi refugiindu-se ce s-a mai putut salva din cultura oriental-creștină, unii din Domnitorii noștri fiind chiar, deși fanariotizați, urmași ai vechilor clase conducătoare bizantine. În ciuda tuturor piedicilor, am reușit să rămînem un popor vorbitor de limbă romanică, insulă singulară, înecată în trecutul istoric între masele de neamuri slave și maghiare, dornice nu numai să ne înglobeze administrativ, ci și să ne asimileze cultural pînă la dispariție.

Afirmația lui Ureche precum că *«de la Rîm ne tragem»* are de aceea și alt înțeles decît cel de simplă constatare științifică ; ci a fost și continuă a fi, (ca și întreaga școală latinistă ardeleană) un strigăt de orgolioasă sfidare aruncată în obrazul cotropitorilor abia de curînd veniți din străfundurile Asiei, de către un neam oropsit, dar autohton, care se știe urmaș direct al celor care au fost stăpînii lumii. De aceea, cultura românească departe de a fi o eflorescență gratuită de frumuseți, înțelepciune și de erudiție, este de-a lungul istoriei ei un act de înverșunată împotrivire la primejdia unei posibile dispariții naționale. Glasul ei are necontenit accentul și timbrul celor care trăiesc cu sufletul la gură, mereu în primejdie de a fi sufocați în «neagra străinătate» care ar vrea să-l acopere.

Dar, faptul că am fost așezați «în calea răutăților», adică între marginile unor state străine urmărind o întreagă istorie scopuri politice cuceritoare, a avut și un revers pozitiv, căci înseamnă că ne-am aflat la răscrucea a mai multor culturi : și acesta constituie un al doilea ax major al culturii noastre : acela de a fi fost punctul de sudură și, deci, și de sinteză posibilă, între culturile apusene și cele răsăritene.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vechii noștri cărturari, Cantemir, Milescu, Stolnicul Cantacuzino, întreg grupul dogmaticilor de la Rîmnic, au fost cu toții cunoscători ai limbilor orientale: turcești, persane, arabe; precum și a altora, bisericești, ortodoxe, slavone, grecești și latinești, păstrători a toată tradiția bizantină, încă vie la noi, aflată în plină controversă teologică nu numai între catolicism și ortodoxie, ci și între acestea două și curentele protestante, husite, luterane și calvine. Acest domeniu de dezbatere culturală între Apus și Răsărit, pînă în ziua de astăzi nu se poate lămuri decît în cunoștința scrierilor românești, cultura noastră dogmatică fiind singura care s-a putut dezvolta în deplină cunoștință și stăpînire a culturilor răsăritene și occidentale.

Dar și filosofia istoriei a înflorit la noi tot din același izvor al confluenței dintre Răsărit și Apus. Un Cantemir, ca domnitor de Țară Românească aflată încă sub putere turcească, cunoscător erudit și direct al culturii otomane, dar, în același timp, membru al unei Academii europene, a putut să-și dea seama, mai curînd și mai adîncit decît alții, de ce anume se va întîmpla cu Imperiul otoman, prevăzîndu-i sfîrșitul, într-o vastă teorie a creșterii și descreșterii imperiilor.

Mai tîrziu, înrîuririle care ne-au venit dinspre Apus, umaniste, renascentiste, apoi revoluționar-raționaliste și pozitiviste, au aflat la noi medii culturale extrem de diverse, deosebite în Muntenia, Moldova și Transilvania, punîndu-se astfel din plin problema nu numai a unei posibile sociologii comparate, privind fenomenul decalajului cronologic cu care aceste curente s-au dezvoltat la noi, ci și pe cea a legilor de dezvoltare specifice părților răsăritene ale Europei. Procesul social al pătrunderii capitalismului în periferia sa extrametropolitană, care se pune astăzi în toată «lumea a treia» și-a găsit la noi cei dintîi teoreticieni datorită tot aceleași situații istorice a confluenței dintre Apus și Răsărit.

Sînt cîteva exemple, care s-ar putea multiplica, pentru a regăsi mereu nu numai ceva din «hazul Hogei Nastratin» pînă în cele mai sofistificate opere de stil apusean, ci și pentru a întări convingerea noastră că istoria socială, atît de unică a poporului român, îi dă posibilitate de afirmare unei culturi a cărei originalitate constă tocmai în sinteza Apusului cu Răsăritul.

Ceea ce s-ar putea numi un «destin». Dacă prin acest cuvînt am înțelege prilejul de originalitate ce ni se oferă prin înseși condițiile concrete ale istoriei noastre.

Răzvan THEODORESCU:

1. Atunci cînd, cu aproape o jumătate de veac în urmă, Blaga postula existența unui «nisus formativus» ca unul dintre factorii determinanți ai oricărui stil cultural, a unei năzuințe devenite «apetit al formei», reflecția și mai ales cercetările pe marginea civilizației românești erau într-o fază încă incipientă. De aici, caracterul generalizator al unor teoretizări asupra *«fenomenului românesc»*, asupra particularităților sale în orizontul istoriei și al spiritului. Superb generalizator, mă grăbesc să adaug, căci formulările aparțineau lui Iorga și lui Pârvan, mai tîrziu unor eminenți critici, gînditori și literați, de la Mihai Ralea la Mircea Vulcănescu, de la Dan Botta la Camil Petrescu, de la P. P. Negulescu la Rădulescu Motru, de la G. Călinescu și G. M. Cantacuzino la Constantin Noica. Nu mai puțin, abia o anume adunare pozitivistă — dar atît de necesară — a datelor din varii domenii istorice și filosofice întreprinsă sistematic în ultimii treizeci de ani — nu fără răgazuri ale unor interpretări, atît de necesare din nou —, de la arheologie, etnografie și folclor, la istoria de artă, istoria religiilor și estetică, date adunate printr-o cercetare migăloasă stăruitoare și fără hotare rigide între disciplinele culturii, a putut vădi o anume dimensiune constantă și inconfundabilă a «romanicilor Orientului» în tot ce a însemnat demers notabil pe planul civilizației. Este ceea ce aș numi, cu un termen ce nu trebuie prea mult explicitat, *clasicitatea* organică a culturii româ-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neşti : o formă mentală şi sensibilă a echilibrului, a armoniei, a coerenţei, a respingerii ostentaţiei în toate compartimentele vieţii spirituale, o clasicitate configurată, desigur, prin date ale spaţiului nostru geografic, printr-o moştenire etnică dublă, dar de esenţă identică (între severitatea calmă a ceea ce se poate bănui că a fost arhitectura, imaginea figurativă, expresia religioasă a lumii «barbare» geto-dacice şi sobrietatea funcţională a limbii, a artelor, a literelor romane există înrudiri de structură hotărîtoare).

Această clasicitate, devenită odată cu întîiul mileniu al erei noastre — cel al etnogenezei româneşti, dealtfel — expresia unei latinităţi de frontieră, a unei latinităţi populare menite să dureze peste veacuri a fost, foarte probabil, factorul modelator principal, dătător de forme culturale pe meridianul de la Carpaţi şi Dunărea de Jos. A fost nu numai ceea ce ne-a distins în peisajul cultural al Răsăritului european, ci şi ceea ce a conferit o dimensiune încă puţin ştiută trăirii interioare româneşti, în toate direcţiile civilizaţiei.

Lipsa ostentaţiei dimensionale şi spaţiale a arhitecturii, absenţa unor combinaţii cromatice violente şi complementare, din folclorul plastic sau din arta medievală pînă în creaţia figurativă a acestui secol depun, pentru amintita clasicitate, o mărturie incontestabilă. O mărturie pe care nu o pot aduce neamuri vecine, creatoare ale unor respectabile şi venerabile civilizaţii izvorîte, însă, dintr-un sentiment baroc al grandilocventului, al urieşeniei asiatice, al nomadismului şi al stepei incerte. În acelaşi timp, inexistenţa entuziasmelor mistice, a dualismului heterodox, a aberaţiilor rituale a născut aici un peisaj al credinţelor populare impregnate de seninătatea spirituală a unuia dintre puţinele popoare care nu a canonizat sfinţi, nu a hrănit erezii, distingîndu-se printr-o rară toleranţă, printr-un relativism înţelept şi printr-o invidiabilă împăcare cu sine. Sînt sigur că o atare clasicitate culturală poate însemna — investigat şi afirmat sobru, fără gălăgioase complexe de superioritate — capitolul cel mai generos, «calea regală» în scrierea unei viitoare şi atît de necesare istorii româneşti.

2. Cel dintîi dintre factori ne-a determinat constant istoria politică şi economică, neputînd rămîne fără o amprentă, uneori decisivă, asupra evoluţiei sociale, asupra spiritualităţii româneşti în general. De aici a ajunge la concluzia — proclamată din obişnuinţă aproape şi banalizată prin repetarea la infinit — că rolul românilor de «pavăză a Europei» şi locul lor la acest hotar oriental al continentului în secolele evului mediu — cînd s-a conturat de fapt personalitatea culturii noastre — ar fi explicaţia unora dintre nepotrivirile cronologice ivite în evoluţia paralelă a Occidentului şi a latinităţii răsăritene, mi se pare forţat, dacă nu chiar superficial. Există în istoria culturii vechi româneşti — ca şi în a celei moderne, dealminteri (să nu uităm momentele Xenopol sau Macedonski, iar mai aproape de noi cazul avangardismului literar şi plastic) — epoci de firesc şi perfect sincronism cu Europa, care fac să pălească explicaţia istorico-politică comodă şi uzuală, tărîmul creaţiei cultural-artistice avînd, totuşi, relativa sa autonomie de toată lumea cunoscută. Important este a identifica în aceste sincronisme expresia specifică, morfologică dar şi spirituală, a cutărui sau cutărui fapt de cultură, de artă, de literatură consumat în spaţiul carpato-dunărean. În sfera artelor vizuale — dau aceste exemple pentru că în jurul lor am scris de curînd cîteva pagini — o analiză atentă poate desluşi, pentru veacul al XVII-lea, surprinzătoare coincidenţe formale între «manierismul internaţional» al Europei de mijloc şi unele manifestări manieriste din arhitectura sau broderia moldovenească, la fel cum un «baroc ortodox post-bizantin» al spaţiului sud-est european se vădeşte perfect demonstrabil, congruent şi contemporan cu barocul de expresie occidentală, italo-polonă, cunoscut Europei orientale prin filiera unor centre de cultură, atît de însemnate şi în istoria umanismului românesc, cum au fost Padova şi Veneţia, Liovul şi Kievul. Şi lista exemplelor de acest fel poate continua dacă ne gîndim la fenomenul, atît de semnificativ, al arhitecturii rezidenţiale brâncoveneşti şi fanariote — aparţinînd unui peisaj similar ce începea în Franţa spre a se încheia în Rusia —, la unele atitudini baroce şi iluministe descifrate în sfera culturii scrise. Şi aşa mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un raport permanent există în istoria culturii noastre — ca pretutindeni dealtfel — între ceea ce numiți Dvs. «presiunea istoriei» și ceea ce numesc eu «tăria pămîntului». Dar el trebuie evidențiat pentru fiecare epocă cu nuanțele, cu deosebirile și cu încheierile pe care le implică.

3. Deși poezia lui Eminescu și a lui Arghezi sau teatrul lui Caragiale sînt și rămîn capitole majore ale spiritului românesc, îndrăznesc să cred că, structural, acesta din urmă își poate afirma astăzi personalitatea îndeosebi prin două domenii literare a căror modernitate răspunde și unor înclinații naturale ale intelectualului român : eseul și romanul.

Eseul, căci în forma sa literară, nestînjenită, concentrată, căutînd un adevăr parțial, demonstrînd o ipoteză sau trasînd o cale între alte multe posibile, el răspunde disponibilității și mobilității native, latine, a cărturarului nostru ; romanul, căci epicul, gustul pentru narațiune, istorisirea, povestea fac parte, dintotdeauna, din zestrea culturii noastre folclorice, a scrisului nostru de la Neculce încoace. Și poate de aceea *Istoria literaturii române* a lui Călinescu, superioară împletire a atitudinii eseistice cu forța romanescă, reprezintă pentru mulți oameni de cultură din România — indiferent de opiniile lor în materie literară — o paradigmă nu atît a științei despre literatură, nu atît a criticii sau a istoriografiei noastre, cît mai ales a spiritului creator românesc, răsfrînt aici cu excelență.

Dealtfel, mă întreb dacă nu cumva aceasta este o situație comună și altor culturi romanice moderne. Numărul și calitatea eseiștilor de marcă din țara lui Unamuno, Madariaga și Eugenio d'Ors, cel al prozatorilor italieni, al eseiștilor și romancierilor francezi ai secolului nostru par a suporta un asemenea punct de vedere.

4. Cred cu tărie că șansele afirmării noastre echivalează — indiferent de domeniul în care ostenim — cu pierderea prejudecăților noastre în materie culturală. Nu mă gîndesc aici, în primul rînd, la ceea ce se numește în mod curent afirmarea noastră internațională, capitol care ne preocupă uneori atît de mult încît cred că trădează și o neliniște cu mai vechi rădăcini (este, de fapt, un fenomen recurent, aflat și în România sfîrșitului de secol XIX și în vremea interbelică). Deschiderea europeană și internațională este o constantă a culturii românești din cele mai vechi timpuri, iar receptarea noastră europeană — acum mondială — este o chestiune ce ține de multe alte imperative care exclud, de obicei, chestiunea valorii.

Ceea ce am în vedere, în primul rînd, este dobîndirea sau întărirea sentimentului că tot ceea ce facem, că opțiunile noastre de viață și cultură sînt izvorîte dintr-o adîncă, dintr-o foarte adîncă legătură cu tradiția. Cu o tradiție înțeleasă nu ca un reper vetust, arheologizant, ci ca o vie realitate în care ne inserăm, ca un duh al pămîntului ce acționează lent și tenace asupra mentalităților noastre prezente devenind, odată cu trecerea noastră, iarăși tradiție. Important este a vedea ce datorii avem față de trecutul nostru, ce ne vine din alte orizonturi și arii de cultură, ce am dat noi altora. Ideea, pe care o găsesc la cîțiva contemporani ai noștri, mînați — cu bună credință, bănuiesc — de frenezia neaoșismului cultural, potrivit căreia a fi influențat de alții în materie de civilizație reprezintă un semn de scădere, îmi pare ca deosebit de nocivă, căci întreaga istorie a umanității constă în armonioase și generoase interacțiuni culturale.

O atitudine senină față de noi înșine și față de alții, în acord cu «clasicitatea» structurală a culturii românilor despre care vorbeam undeva mai sus, îmi pare a fi una dintre șansele majore ale, deopotrivă, afirmării și supraviețuirii cărturarului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REPERE FUNDAMENTALE

POETICA UNUI TEXT: „GRAND HÔTEL «VICTORIA ROMÂNĂ»"

Ion VLAD

Apărută în *Convorbiri literare* (XXIII, 1890, 11, 1 februarie), nuvela caragialeană *Grand Hôtel «Victoria Română»* a fost comentată de Paul Zarifopol în cîteva propoziții pătrunzătoare cum sunt, dealtminteri, paginile consacrate de acest mare spirit critic lui I. L. Caragiale. Celebra sintagmă: «*Simt enorm și văz monstruos*» e considerată un enunț esențial, care «rezumă un temperament și lămuresc [cuvintele] o metodă artistică»[1]. *Introducerea* autorului ediției din 1930 observă, așadar, valoarea aparte, poetica implicită și explicită, generată de un text-demonstrație (în sens estetic, justificat și legitimat artistic) precum nuvela înscrisă în sumarul primului volum de *Opere*, apărut sub îngrijirea lui Paul Zarifopol. Vocația comică, enormul posibil în viziunea comică (vezi p. XXVIII) sunt asociate tragicului, terifiantului («tortură»), sub semnul unei apropieri aparent (doar) surprinzătoare: nuvela *Păcat*.

Cititorul acestei proze extraordinare, care este *Grand Hôtel «Victoria Română»*, are să descopere, neignorînd observațiile criticului atît de apropiat de I. L. Caragiale, sensul profund al unei poetici și o estetică a privirii spre lumile posibile ale creației, codul esențial al unui scris traductibil într-un mesaj receptat prin numeroase și inepuizabile lecturi de-a lungul deceniilor. Nu sunt prea frecvente comentariile elogioase la adresa prozei inspirate scriitorului de universul orașului de provincie, teritoriu al urîtului, grotescului și al clownescului de tip — comparația va deveni motiv al comentariului nostru — fellinian. Mircea Zaciu observa cu finețe identitatea de motiv narativ la Constantin Negruzzi *(Scrisoarea II, Rețetă)* și la I. L. Caragiale[2]. Curiozitatea provincială, termen analizat după modelul respectiv al fiziologiei și al examenului caracterologic, produce un comentariu unde se poate întrezări un discurs anticipator («... un text-pilot ce patronează caragialiana *Grand Hôtel „Victoria Română"*», notează Mircea Zaciu). În fond, I. L. Caragale construiește o nuvelă (structura nuvelistică este evidențiată de mișcarea naratorului situat la persoana întîi, de planurile care se succed sau alternează în funcție de ecranul privirii și de infernul senzorial declanșat în spațiul dantesc al orașului de provincie), urmînd mecanismul observației, al *studiului*, confirmînd o poetică proprie *realismului clasic*, balzacian, dar totodată revendicat de la privirea și de la reflecția clasicismului, cum dealtfel se considera.

Cînd prozatorul scria o nuvelă precum *Păcat*, sub influența probabilă a naturalismului (un realism convertit la studiu și la observație pe o temă dată), el se socotea — cum preciza și Paul Zarifopol — un «moralist», prin urmare un scriitor aplecat asupra caracterelor ținute sub observație (povestirile și nuvelele sunt operele izbucnite din această viziune asupra lumilor imaginate ca lumi po-

---

[1] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere*, I. Nuvele și schițe. București, „Cultura națională", 1930, p. XXII.

[2] Mircea Zaciu, *Negruzzi Costache*, în *Scriitori români* (Mic dicționar), București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 337.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sibile, ontologic vorbind. Moralistul [3] scrie *La hanul lui Minjoală* și *Kir Ianulea* sau *La conac*, cultivînd povestirea ca modalitate superioară de a glosa asupra a ceea ce este general-uman, exemplar în ordine etică. E perioada cînd citește proza lui A. France, *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* și *Les Contes de Jacques Tournebroche*. Altfel spus, sintagma din nuvela consacrată universului provincial atins de un grav proces de disoluție, de degradare și, în fond, de alienare explică viziunea enormă în latura comică, monstruosul tragic sau grotesc, hilar sau funambulesc, măștile saltimbancului și ale clownului, spaima și îngrozitoarea reprezentare a cercurilor unei lumi strivite de mizerie morală și socială. Clasicismul lui I. L. Caragiale este astfel conjugarea moralismului provocat de spectacolul lumii și statuarea unei tipologii esențializate, transpuse în planurile cele mai diverse ale existenței individuale.

Poetica lui Caragiale este expusă, uneori grav și chiar erudit, alteori prin alternarea enunțurilor (suspectabile totuși) serioase cu modelele confecționate parodic, prin demonstrare și reelaborare (desconspirare) a unei mecanici narative respinse, neîmpărtășite de scriitorul extrem de pretențios cu sine și cu ceilalți. Una dintre cele mai elocvente lecții despre poetica profesată și recomandată de scriitor o reprezintă partea finală din nuvela *Două loturi*, text pe deplin edificator pentru o construcție teoretică bazată pe logica interioară a personajelor și evenimentelor, pe o idee clară, clasică, echilibrată despre creație. Ea devine reprezentarea unei lumi ce se conformează în esența ei lumii realului, naturii și legitimității conflictelor. Varianta melodramatică și profund falsă despre cele două personaje e respinsă în numele unui *stil*, termen ce trebuie înțeles mai degrabă în accepția de viziune și metodă (*«Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt respectați, aș încheia povestirea mea astfel... [...] Au trecut mulți ani la mijloc»* [4]), și urmează cea mai convențională soluție de final în flagrant dezacord cu natura caracterelor și cu factorii generatori ai evenimentelor Să mai adăugăm că un alt text, *Temă și variațiuni*, poate sugera cîteva reflecții despre mecanica unui scris modern sprijinit și îmbogățit de tehnica montajului și a colajului prin mecanismul parodic al discursului din presa vremii. Focul izbucnit la o casă aflată peste drum de cazarma Cuza din «Dealul-Spirii», relatat în stil alb în *Universul*, devine un exercițiu și o demonstrație pentru variantele (toate parodic expuse) ale unui discurs prin excelență degradat, supus disoluției și a-normalității scriiturii [5].

Demonul dizolvant și demascator al parodiei prezidează poetica scriitorului. E de ajuns să ne amintim de *O conferență* și de incursiunea «savantă» a vorbitorului în istoria artei, pentru a rămîne definitiv paralizat și siderat în fața întrebării *«Ce este arta ?»*. Dar într-un text unde alternează tonul serios cu cel mereu atras de parodie, în *Cîteva păreri*, poetica este expusă nu fără unele distorsiuni proprii lui I. L. Caragiale atunci cînd e vorba să se destăinuie. Cel care optase pentru o artă clasică («veche»), pledează acum pentru o permanentă raportare a creației la viață, la magistratura acesteia (în ordinea elaborării și a valorizării ulterioare prin codurile succesive ale cititorilor ce vor veni). Important e faptul că prozatorul se referă la natura comunicării (maioresciana comunicare intelectuală prin imagini sensibile) și la consecințele acesteia : talentul. Cum creatorului i se pare că arta și intenționalitatea se verifică prin viață și prin talent, demonstrația sa (*«A ! Sfîntă retorică !»*) este una din sorginte pur clasică sau clasicizantă (realism clasic). Ideea *stilului potrivit* are în vedere consonanța și echilibrul dintre factorii implicați în actul creator, relația dintre lume (ca o lume comunicabilă) și cea posibilă, dintre om și lumile posibile ale creației, cu șanse de perenitate numai prin reprezentarea adevărurilor fundamentale, general-umane.

Spuneam că în nuvela *Grand Hôtel «Victoria Română»* termenii posibili sau termenii exprimați într-o formă sau alta ai poeticii sunt concentrați în cunoscuta (sau celebra ?) sintagmă : *«simt enorm și văz monstruos»*. Nu e vorba doar

---

[3] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere*, II. Nuvele și schițe, București, „Cultura națională", 1931, p. XII

[4] I.L. Caragiale, *Două loturi*, în Opere, I, p. 163. Citatele din opera scriitorului sunt date după primele trei volume din ediția îngrijită de Paul Zarifopol.

[5] Idem, *Temă și variațiuni*, în *Opere*, III. Reminiscențe și notițe critice, București, „Cultura națională", 1932, p. 22—26

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de evoluția discursului epic dominat de starea de oboseală și de nesomn a naratorului. Exploziv, strigîndu-și exasperarea, scriitorul produce un enunț memorabil. În el se regăsesc componentele viziunii sale artistice. Scriitorul este prin excelență o structură receptivă la toate semnele lumii, la toate mișcările acesteia, la sunetele ei ; scriitorul este înclinat să convertească impresii, senzații, semne într-un mesaj nou, codificat, un mesaj care supradimensionează ; realizează, să spunem, o hiperbolă a vieții. Perspectiva ontologică și gnoseologică e aceea a unui clasic, rezultatele sunt însă, mult îndepărtate de semnele inițiale, metamorfozate grație unui cod artistic care preface totul și redimensionează în enorm, în tragic, în comicul suculent sau amar, în grotesc și în caricatural, în măștile mobile și neașteptate ale clownescului și ale funambulescului. Mai mult, în sistemul de raporturi al comunicării și reprezentării (al codului scriitorului : un cod ce recreează !), comicul, tragicul și grotescul, dramaticul și caricaturalul se învecinează, prin alternanțe și prin mișcări suple, cu urîtul, el însuși termen al unei viziuni estetice profesate, indirect, și teoretic.

A vedea monstruos devine un mod de a recepta prin descompunerea și deconspirarea esențelor, prin dezvăluirea mecanismelor compromise, mecanisme ce nu pot avea, compensatoriu, alt echivalent decît urîtul, diformul, tragicul și grotescul. Inversarea raporturilor (supradimensionarea, printre altele) era vădită în *momente* și *schițe*, în nuvela fantastică sau în nuvela de analiză, de inspirație și factură naturalistă, în proze precum *O făclie de paște, În vreme de război. Păcat, Kir Ianulea, Cănuță om sucit* etc. Nu mai puțin evident este procedeul în cazul schițelor construite după modelul mărturisit (ca mecanică epică) în *Temă și variațiuni*. Itinerarul naratorului (persoana întîi potențează ideea de fapt trăit direct, acut, exasperant și obsedant), începînd cu noaptea petrecută în tren (*«înghesuit de o companie veselă de bucureșteni cari se-ntorceau de la expoziție — un potop de impresii și amintiri...»*) și continuînd cu gara din *«orășelul meu natal»*, cu străzile ce duc spre Grand Hôtel «Victoria Română», este periplul extraordinar al unui personaj intrat într-o aventură aidoma celei din marile eposuri ale lumii... Bineînțeles, imaginile sunt inversate, răsucite, raporturile sunt modificate în sensul în care va proceda literatura absurdului, iar impresiile recoltate sunt amplificate pînă la granița unde superlativul devine un țipăt enorm, o uriașă dezlănțuire senzorială (impresiile !). Vederea înregistrează, decantează, comentează, augmentează și organizează un alt sistem de legături, de asociații, care devin echivalentul *Monstruosului*, elementul viziunii tragic-grotești generate de spectacolul orașului de provincie. Cea mai mare parte a enunțurilor stă sub semnul acestui *văd* (monstruos), privire și reprezentare, interpretare și spectacol, în timp ce simțurile celelalte se află și ele în stare de alarmă, reacționează, în același registru înalt, hiperbolizat. Să precizăm acum faptul că *simt enorm* realizează, în cea mai mare parte a sa, sintagma poeticii caragialeene : enormul este semnul recreării lumii nu prin simpla repetare a acesteia ci prin crearea ei *din nou*, la dimensiuni și orizonturi ale cunoașterii esențelor, manifestărilor particulare și interne cele mai revelatorii. Enormul este termenul consubstanțial al unei vizluni specifice eposului, măreția transformîndu-se în antipodul său, ca și sublimul dealtminteri, categorie ce se exprimă prin termenii dichotomici ai săi. Urîtul, sordidul, grotescul sunt treptele și gradele unei reprezentări a lumilor, macro și microcosm caragialean.

În ce privește complementaritatea termenilor incluși în enunțul plasat în momentul de culminație paroxistică a evenimentului epic (starea personajului-narator a ajuns la treapta supremei oboseli și exasperări senzoriale, urmare a oboselii, privirilor curioase aruncate celui ce este nou sosit, camerel, mirosurilor, ploșnițelor etc.), ea este de natură să supravegheze un întreg sistem de referințe necesar codului artistic și receptării acestuia. Astfel, alte secvențe înscriu, într-o ordine și într-o gradație absolut remarcabile, *semnele* (semnificanții) acestui discurs de o coerență și motivare desăvîrșite. Proza începe cu următorul enunț : *«Eram ș-așa indispus de neodihnă»*. Este enunțul-explicație, prima justificare a stărilor trăite în aventura la care ne invită protagonistul. Vagonul, societatea zgomotoasă, noaptea petrecută în compartimentul de clasa a doua și apoi descinderea în gara tîrgului de provincie (*«orășelul meu natal»*) ; strada, casele delabrate, mirosurile (exacerbarea senzorială e pregătită treptat, în logica enormului caragia-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lean), hotelul, privirile celor din restaurantul hotelului, copilul cu indiscreția și indecența privirii insistente, camera mirositoare (*«...Numărul 9 — odaia mea... E o căldură năbușitoare înăuntru și miroase a vopsea cu terpentin proaspătă...»*), alcătuiesc un prim prag din această călătorie în infernul caragialean, altul decît cel dantesc, dar avînd și el cercurile ispășirilor, experiențelor și, mai cu seamă, ale *amintirilor*. Memoria funcționează activ, agent al itinerarului și al planului (necesar) psihologic, pretinzînd, asemenea categoriilor estetice, raporturi bazate pe antinomie, pe opoziții. Aceste opoziții sunt ale unui scriitor ne-sentimental (în aparență), refuzînd melodrama și sentimentalismul fad, producător de clișee și de poncife artistice (atît de numeroase în epocă). Suntem în 1890, cînd proza, exceptîndu-l pe Ioan Slavici, proliferează în modele de o banalitate și de un melodramatism strivitoare, paralizante. Și aici, spiritul polemic, manifestat și exprimat prin parodie, este prezent. Comentariul face din cîteva secvențe un mic manual de poetică antimelodramatică, antisămănătoristă *(avant la lettre)*, și, deci, realistă.

Un motiv atît de frecventat precum acela al reîntoarcerii la un *topos* al originilor, al revenirii la locurile copilăriei devine la Caragiale un *antimotiv*, iar testamentul ironic este peremptoriu : *«Trebuie să mărturisesc că n-am simțit „acele palpitări" cari se simt la orice revedere de acest fel ; ce-i drept, nici pomii, și altele n-au manifestat față cu „vechiul lor prietin" vreo deosebită emoție»*. La fel, întregind reprezentările provocate și declanșate de memoria locurilor *(«De-abia acuma încep să recunosc locul. „Grand Hôtel" stă pe maidanul unde ne jucam în copilărie»)*. Așteptata revărsare de lirism e suprimată definitiv, categoric, și în locul ei apare aceeași ironie dublată de morbul și demonul parodic : *«Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă, pe care o săptămînă a stat zi și noapte o condică enormă deschisă. Era după 11 Februarie. De cîte ori ieșeam de la școală, iscăleam toți* da, *și fiecare de mai multe ori... De mici aveam sentimente civice în orașul meu natal!»* Enunțurile sunt, prin urmare, pîndite, supravegheate și minate ; amorsate prin atari explozibili parodici, propozițiile devin replica — în totală opoziție — la o proză pe motivul copilăriei, al rememorării *topos*-ului vîrstei ingenue. I. L. Caragiale nu cruță absolut nimic, în virtutea unei viziuni nu crude, ci aspre prin adîncimea privirii și prin universul evocat. Cercurile infernului său sunt de o asprime și ea dantescă, dacă acceptăm că tragicul nu-și refuză grotescul, urîtul sau sordidul ca termeni complementari în ordine estetică și sub specia recreării lumii în structuri narative.

Secțiunile, compozițional vorbind, ale nuvelei lui Caragiale sunt, spuneam, corespondențiile unor cercuri dintr-un periplu într-o lume a urîtului și a grotescului. Prima dă explicațiile și cuprinde sintagma-motivare : *«Eram ș-așa indispus de neodihnă»*. Ea cuprinde și relatarea călătoriei, prezentarea orașului *(«De la gară trec prin niște uliți triste : miroase a scăpătare și părăginire. Asta mă indispune și mai mult»)*. Cea de a doua, are în centrul ei locul unde spectacolul se inaugurează : hotelul, privirile, ochii copilului și comentariul naratorului pe tema acestei priviri indiscrete, violent indiscrete. Secțiunea a treia este a camerei și a ecranului pregătit pentru spectacolele care ne coboară cu adevărat în infernul tîrgului. Urmează, în cea de a patra «scenă», comentariul despre cameră, semnul insomniei și al exasperării, încheiat prin sintagma cunoscută. E, de fapt, o pregătire pentru *crescendo*-ul părții a cincea: asistăm, *privind*, la scena hăiturii unui cîine, scenă tragică, gravă, felliniană. Aici intervine o sintagmă de natură să facă și mai inteligibilă, în dimensiunile și coordonatele ei, pe cea care enunță o poetică propriu-zisă : *«Sunt nervos ; nu mai pot privi ; dar tot ascult...»*. Ultragierea privirii, exacerbarea auzului și ecranul ce se dilată, se amplifică, primind adîncime, sunt termenii ce pregătesc acum scena penultimă, din cea de a șasea parte a nuvelei : e scena hăiturii unei femei. Frustrarea, alienarea, grotescul, măștile, în continuă proliferare, ale urîtului și promiscuului sunt motive și semne ale dramei din nuvela *Grand Hôtel «Victoria Română»*, operă consacrată universului provinciei. E, cum se știe, un univers prezent în proza românească, de la Costache Negruzzi la N. Gane, de la Ioan Slavici la Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc. Nu lipsește, se știe, viziunea comico-satirică (Ion Agârbiceanu) ca și cea strict comică, vădit caricaturală (în *momente* caragialeene precum *Telegrame, 25 de minute*, proze uimitoare ca formulă modernă de colaj parodic), de unde natura și extensiunea temei în proza românească, și nu numai în ea. În fond, nuvela lui I. L. Caragiale amintește prin combinația de tragic-grotesc și caricatural de viziunea cehoviană, gravă, dar mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

puțin «deformantă» ca viziune necruțătoare asupra unei lumi revolute, cel puțin în datele sale istorice.

Partea a șasea, unde fereastra (ecranul acestei nopți de insomnie și de... aduceri-aminte) se deschide spre scena degradării ființei (femeia ultraglată de sergentul care o lovește peste gură), se încheie cu o altă sintagmă importantă pentru treptele poeticii și ale contemplării lumii re-creeate: «*Pun mîinile la ochi și mă dau înapoi...*». Să precizăm tot acum un element defel neglijabil; e vorba de succesiunea și posibila corelare (treptele exasperării și ale privirii creatorului totodată) a sintagmelor-cheie pentru discursul epic dintr-o nuvelă cu o desfășurare a constituenților narativi (ordinea, durata, frecvența, timpul etc.)[6]. Ele sunt organic legate de cei doi invarianți ai discursului: ***privirea*** (văd) și sistemul conjugat al celorlalte simțuri alarmate și gonite frenetic spre stadiul suprem (starea de neodihnă, insomnia, mirosurile, zgomotele și infernul sonor al scenelor privite de la fereastra camerei de hotel). Așadar, alături de sintagma cu funcție determinantă, ca unitate a semnificantului și a unui multiplu semnificat (*«simt enorm și văz monstruos»*), se adaugă, în momente care marchează creșterea tensiunii nervoase și degradarea spectacolului uman (scena animalului ucis și a femeii lovite), «*Sunt nervos; nu mai pot privi; dar tot ascult*» și, în sfîrșit, în clipa supremei respingeri, a refuzului unei lumi urite: «*Pun mîinile la ochi și mă dau înapoi*». Privirea refuză, precum și auzul, un spectacol care dezumanizează și comunică sentimentul grotesc-tragic al alienării ființei dintr-un teritoriu închis și ostil omului, frustrat, atacat și umilit perpetuu.

Structura narativă e decisă, prin urmare, de succesiunea semnificanților (unități sintagmatice funcționale) care alătură, alternează sau completează cele două ipostaze (văd — simt; enorm — monstruos). În seria legată de «*văd monstruos*» se înscriu: «*uliți triste*», hotelul cu inscripțiile: «*Restaurant et Berărie*»; «*Cafenea et Confiserie*», societatea care privește spre necunoscut (*«privirile»* care *«mă săgetează»*), ochii copilului de vreo cinci ani; comentariul despre «*bestiile din menajerii*»; spectacolul «*străzii Independenții*» (fereastra camerei de hotel), maidanul, cafeneaua cu figurile ce se văd (*«În cafenea, un individ, aplecat cu pieptul pe biliard, cetește o gazetă deschisă mare pe postavul verde; într-un colț, doarme altul cu capul pe masă. Dincolo, în birt, sunt două femei și doi tineri; beau și rid, lîngă ei pe o laviță, cîntă doi lăutari»*); supoziția că se aude un cîntec obscen, după gesturile făcute (promiscuul și sordidul se insinuează pronunțat de pe acum). Urmează cele două scene (pînda și alungarea cîinelui, urmărite ca într-un reportaj senzațional, întrerupt, sacadat, dramatic; și scena cu femeia beată lovită de gardian) *văzute*, înregistrate în primul rînd prin privirea avidă de un dureros sentiment al dezumanizării. În cealaltă ipostază, «*simt enorm*», consemnăm ulițele triste (*«miroase a scăpătare»*), căldura camerei și mirosurile ce se interferează cu nervozitatea crescîndă a naratorului, zgomotul celor care amenință și lovesc cîinele, stigătul înjunghiat al animalului, exacerbarea insomniei, scena dintre femeie și sergent (auzită și văzută), luminarea din cameră, plosnițele (*«Un popor întreg, ca la un plebiscit»*) și verbele care subliniază ca un leit-motiv neodihna din primul enunț al nuvelei (*«să dorm»*).

Prin înscrierea lor pe axa sintagmelor-cheie, cuvintele și semnele, generate de secvențele verbale, construiesc un univers. Este universul caragialean al tragicului și al urîtului, al grotescului și al parodicului, al caricaturalului și al clownescului. Ele există într-o gramatică de o rigoare excepțională. Naratorul participă la nașterea unui discurs unde totul se concentrează și se polarizează în jurul unor unități secvențiale definitorii ca semnificat suficient sieși. Într-un montaj ca de mare reportaj (itinerarul) și prin juxtapunerea scenelor principale, scriitorul ne invită la o aventură extraordinară în lumea urîtului. Măștile naratorului sunt, în consecință, lucrate și pictate într-o cromatică a lumilor posibile inventate. El, naratorul, e prezent în această lume, cu zîmbetul (la început) său, cu exasperarea și cu ironia acidă, cu gustul ineluctabil pentru parodie și, mai cu seamă, cu privirea îndreptată spre o biată umanitate. Ea este obiectul acestei călătorii într-un infern care poartă, simplu și înșelător, numele de *Grand Hôtel «Victoria Română»*, una dintre capodoperele lui Caragiale.

---

[6] Gérard Genette, *Discours du récit*, în *Figures* III, Éditions du Seuil, 1972, p. 77—182. Pentru textul din *Grand Hôtel «Victoria Română»* am apelat la volumul I din *Opere*, p. 74—78, cu firești transcrieri, potrivit ortografiei curente azi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TIMPUL LĂUNTRIC LA REBREANU

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Tentația de a încerca să-l interpretez pe Rebreanu dintr-o perspectivă critică a «profunzimilor» am resimțit-o citind studiile lui Georges Poulet asupra «timpului omenesc» *(Études sur le temps humain)*, încîntat dar și nedumerit cu cît lectura înainta. Observam astfel că autorii comentați strălucit de el erau în mare măsură moraliști (Montaigne, Fontenelle, Vauvenargues, Chamfort, Saint-Cyran, Fenelon, Amiel) sau gînditori iluștri ca Descartes, Pascal, Diderot, Rousseau, Michelet, Sartre. Alții practicaseră o literatură de analiză cu pronunțate preocupări reflexive (M-me de La Fayette, Benjamin Constant, Marcel Proust, Georges Bernanos, Julien Green). În sfîrșit, o a treia categorie era alcătuită de poeți: Scève, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Gautier, Guérin, Whitman, Mallarmé, Valéry, Char, Supervielle, Eluard, Perse, Reverdy, Ungaretti. La toți aceștia, se găseau ușor, bineînțeles, copioase considerații asupra timpului exprimate direct. Existența, înscrisă neapărat într-o durată, constituie o temă frecventă de meditație pentru spiritele cu înclinații filosofice. Analiștii sînt împinși fatal să vorbească de așa ceva, explicînd procesele sufletești prin care trec eroii lor. Foarte mulți poeți, încă de la Horațiu, au dat o expresie lirică sentimentului scurgerii timpului și nu e, deci, greu să-i surprinzi pe Lamartine, Hugo, Mallarmé, Valéry sau Perse, împărtășindu-ni-l adesea. Poulet avea la dispoziție în asemenea cazuri suficiente mărturii nemijlocite ca să-și poată construi edificiul critic începînd cu ele, spre a ilustra diferitele moduri omenești de a trăi timpul și a-l conștientiza.

Cum va proceda, însă, acolo, unde această materie confesivă bogată îi lipsește — mă întrebam ?

Am constatat surprins că la autorii de teatru (Molière, Corneille, Racine, Marivaux) nu ezita să le atribuie cuvintele și gîndurile personajelor create de ei, ceea ce își lua libertatea să facă și cu romancieri «obiectivi» ca Stendhal, Balzac, Flaubert sau Bernanos.

Procedeul naște semne de întrebare, pentru că bunăoară, strigătul Clytemnestrei: «*Barbares arrêtez : C'est le pur sang du Dieu qui lance la tonnerre*» *(Iphigénie*, acte V, scène IV) are o motivație psihologică foarte specială și precisă, îl scoate o mamă căreia grecii vor să-i sacrifice fiica, prin urmare e abuziv a deduce din el frica autorului (Racine) ca nu cumva divinul să sufere o maculare în raporturile sale cu umanul. «*Ne aflăm aici* — scrie Poulet — *în prezența uneia dintre terorile cele mai indefinisabile și cele mai profunde care se află în străfundul tuturor religiilor ; teama că în contactul între divin și uman, care este religia însăși, există divinitate ; teama ca nu cumva astfel intangibilul să devină tangibil, clarul să devină obscur și puritatea murdărie*».

Pînă la un punct, totuși, procedeul are o justificare. Distincțiile pe care le-a stabilit cu finețe, poetica modernă, permit să identificăm punctul unde generalitatea, elevația speculativă și forma aforistică ne arată că autorul vorbește prin gura personajului. Vocea romancierilor auctoriali, ca Balzac sau Stendhal, mai ales, se lasă distinsă cu o claritate superioară.

Cum s-ar descurca însă Poulet în cazul prozatorilor care împing obiectivarea pînă la o aproape totală «impersonalizare» ? Ce ar face cu un Rebreanu, de pildă ? Iată motivul care m-a ispitit să verific eficiența unui asemenea demers critic, dîndu-i drept obiect pe autorul *Răscoalei*. Confruntarea cu o dificultate maximă ar fi — am socotit — o dovadă de fecunditate. Dar m-a îmboldit, ca să fiu sincer, și altceva :

Dacă Rebreanu înregistrează azi o scădere de simpatie din partea unor critici — și poate chiar în rîndul cititorilor — este pentru că realismul său consecvent (așa se crede) explorează doar natura strict sensibilă a lumii, rămînînd opac la orice scapă simțurilor noastre. I-a lipsit dimensiunea perceptibilă ochiului minții, sau, altfel zis, universul său, prea strivit de un determinism crîncen, nu lasă destul loc imaginației. Trimițînd fără echivoc la o realitate comună, familiară, literatura lui ar reduce considerabil șansele unor lecturi productive, amatoare de speculație. În epoca noastră, cînd gustul pentru ele face ravagii, aceasta e o obiecție extrem de gravă, întrucît riscă să-l relege pe Rebreanu în rîndurile autori-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lor fără «priză» actuală, «depășiți», «nemoderni».

Cum cred exact contrariul, mi s-a părut foarte utilă în momentul de față orice demonstrație convingătoare a «profunzimei» lui Rebreanu. Intuiția aceasta a avut-o de mult Lucian Raicu și monografia sa, închinată romancierului, dovedește cu prisosință o atare preocupare.

•

Esențial pentru Poulet este de a pătrunde în intimitatea unei gîndiri și aceasta nu se poate realiza decît printr-o *identificare*. El îi dă integral dreptate lui Proust cînd spune : A citi înseamnă *«a încerca de a recrea în tine însuți ceea ce a simțit un maestru»*

Dar cum ajungem să ne lăsăm stăpîniți de o gîndire străină și să fim siguri că am înfrînt rezistența spiritului nostru la o atare acaparare, făcîndu-l absolut permeabil ? Desigur, printr-o mișcare sufletească participativă, care e, în ultimă instanță, însuși efectul farmecului lecturii. Numai acolo unde el funcționează cu adevărat, ne simțim integral captați, altfel se instaurează o distanță netă între noi și text. Avem însă oare certitudinea că, practicînd identificarea reclamată de Proust, ajungem efectiv în intimitatea profundă a gîndirii pe care ne-o însușim ?

Poulet evită cu o mare suplețe intelectuală să emită orice regulă precisă de urmat în acest domeniu gingaș. Autorul *Studiilor asupra timpului omenesc* distinge — e adevărat — în mișcarea «cogito»-ului pe care și-l însușește, un «point de départ», un «instant de passage». Dar Poulet fuge mereu de o tratare sistematică a problemei abordate, refuză a ne recomanda *o metodă* a cercetării el. Unde vrea criticul să ajungă o aflăm, totuși, mai limpede : spațiul, «profunzimii» s-ar afla dincolo de orice operă distinctă, în ceva care le este comun acestora, *preexistînd* nașterii lor și alcătuind o anume imagistică obsedantă. Poulet este aici de acord cu afirmația lui Bachelard că *«orice realitate tematică importantă este legată de o experiență originară»*. Dar, spre deosebire de psihanaliști, ea presupune — conform convingerii sale — ivirea conștiinței și nu o stare care i-ar fi anterioară.

«Nașterea noastră veritabilă — socotește Poulet — *are loc abia în clipa cînd luăm act de noi înșine și eul nostru începe, concomitent, să se situeze într-o ambianță alcătuită de timp, spațiu, număr și relație cu lumea înconjurătoare. Ca să ne putem umple cu imagini, trebuie să posedăm mai întîi un aparat mental care să ne slujească pentru a le forma și un spațiu spiritual care să ne slujească pentru a le instala. Oricine își face din primul moment o idee a sa despre timp, spațiu, cauză, număr etc. [...]. Contrariu cu ceea ce credea Kant, nimic mai puțin general în om decît activitățile lui categoriale. Timpul, spațiul, cauza, numărul, nu sînt pentru el numai o condiție inițială a gîndirii sale, sînt primele teme pe care această gîndire și le dă.*

În interiorul primului moment de conștiință se află condensate deja, în stare virtuală, subiectele care o vor stăpîni, o vor obseda» (Trois essais de mythologie romantique).

Dacă vrem să pătrundem în intimitatea unei gîndiri, să-i cunoaștem stratul profund, trebuie, așadar, să o surprindem punîndu-și o serie de chestiuni particularizate prin faptul că pot fi formulate doar la persoana I-a : Ce sînt ? Unde sînt ? Cînd sînt ? Pe cine iubesc ? Aici, nu răspunsul propriu-zis interesează — arată Poulet, ci *«inflexiunea însăși, inflexiunea proprie dată întrebărilor de cei care și le-au pus întîia oară»*.

Unde să descoperim însă o asemenea interogație în scrisul lui Rebreanu, parcă străin cu totul de ea, după cîte ne-am obișnuit pînă acum, să credem ?

Informația istorico-literară pe care n-o disprețuiește, ca auxiliar, nici Poulet, s-ar putea să fie aici binevenită și să îngăduie o mică stratagemă utilă.

Știm astfel un lucru curios : Rebreanu este autorul a trei capodopere, recunoscute ca atare de aproape întreaga opinie critică — *Ion*, *Pădurea spînzuraților* și *Răscoala*, preferințele lui însă nu mergeau către nici una dintre ele, ci se opreau asupra unui roman inferior lor : *...«mie, din tot ce am scris pînă acum* — declară Rebreanu — **Adam și Eva** *mi-e cartea cea mai dragă. Poate că într-însa e mai multă speranță, dacă nu chiar o mîngîiere, pentru că într-însa*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viața omului e deasupra începutului și sfîrșitului pămîntesc, în sfîrșit, pentru că **Adam și Eva** *e cartea iluziilor eterne». (Mărturisiri. „Amalgam").*

Am, deci, dreptul să presupun că, indiferent de rezultate, romancierul și-a destăinuit alci, așa cum nu o făcuse nicăieri altundeva, intimitatea gîndirii sale. *Adam și Eva* — băgăm imediat de seamă — este o carte care exprimă practic niște reflecții deghizate asupra timpului și existenței omenești, fiindcă are ca temă, *metempsihoza.*

Eroul romanului, profesorul universitar de filosofie, Toma Novac, cade victimă unei crime pasionale; iubește o femeie, și soțul ei gelos, îl împușcă. În agonie, la spital, retrăiește fulgerător o serie de existențe anterioare, ca păstor indian, monarh egiptean, scrib asiro-babilonian, patrician roman, călugăr german medieval și medic francez în anii revoluției, toate încheiate tragic printr-o moarte violentă care vine să pună capăt unei dragoste pătimașe neîmplinite. Toma are astfel confirmarea credinței bătrînului profesor Tudor Aleman, cunoscut într-o familie amică. Eroul ascultase neîncrezător teoria acestuia, după care sufletul omenesc străbate șapte vieți în căutarea complementului său de sex opus, spre a-și regăsi integritatea originară pierdută. Acum are prilejul să verifice faptul pe propria-i piele. În ultima clipă, lumina intensă din privirile lui Novac aduce dovada că împlinirea fericită s-a produs și sufletul pribeag și-a redobîndit eternitatea, așa cum susținuse Aleman, sosit la căpătîiul muribundului, spre a constata experimental confirmarea lucrului pe care îl susținuse.

Rebreanu explică geneza romanului său printr-o întîmplare stranie, trăită în septembrie 1918, la Iași : *«Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întîlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie și în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am mai văzut-o niciodată. Din toată înfățișarea ei, înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. Am trecut, privindu-ne cu bucurie și curiozitate, ca și cînd ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deși am dorit-o amîndoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuși n-am reținut decît ochii și mai mult privirea. După ce am trecut cîțiva pași, mi-a părut rău că nu m-am oprit și am întors capul. Făcuse și ea aceiași mișcare, îndemnată desigur de același îmbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna. Aceasta este scena. Era primul caz pentru mine de acel „déjà vu" despre care vorbesc teozofii și toți adepții mistici ai reîncarnării. Mă simțeam fericit și mișcat. Pînă ce am ajuns acasă, în str. Păcurari, am și botezat-o pe necunoscuta mea cu un nume romanțios, iar din întîlnirea cu ea am turnat repede o nuvelă cu o reîncarnare cam ciudată, fiindcă întrebuințam o viziune avută cu mulți ani înainte, tocmai prin clasa a cincea de liceu, adică în vîrsta critică a primelor efuziuni lirice»* (conferința răspuns).

Infatigabilul N. Gheran a descoperit și această încercare a scriitorului, probabil schița *Mîrza* (Ms. 2535, f. 30 și 31, *Opere*, 6). Viziunea de care amintește Rebreanu, ar fi avut-o la 14 ani, într-o criză de friguri *(Mărturisiri).* Nu cu mult înainte suferise o cruntă decepție sentimentală. Licean, la Bistrița, se amorezase nebunește de ingenua unei trupe maghiare care dăduse cîteva spectacole în localitate. Făurea tot felul de visuri în ceea ce o privea, o urmărea pe stradă după ce părăsea teatrul și pornea spre casă. Dușul rece survenise cînd, luîndu-și inima în dinți și bătînd la ușa ei, îl întîmpină un locotenent mustăcios cu tunica descheiată.

Viziunea din timpul febrei era foarte puțin realistă. Adolescentul se afla în parcul unui castel, îmbrățișînd *«o fată superbă»* îmbrăcată ca în piesele istorice. Lucrurile luau însă o turnură nefericită. Apărea tatăl fetei, *«un conte furios»* care, strigîndu-i : *«Nemernicule, ai îndrăznit să pîngărești pe fiica mea! Acum trebuie să mori!* — îl azvîrlea cîinilor săi de vînătoare ca să-l sfîșie.

Schița *Mîrza* debuta cu senzația de «déjà vu» : *«Cine a fost? Cine? Cine? Vrui să mă iau după ea în vălmășagul Căii Vivtoriei. De-abia am zărit-o și totuși o simt în suflet, o văd parcă de mii de ori aș fi văzut-o. Poate că am văzut-o... Cînd? În altă viață? Care viață?»*

Toma Novac, întîlnind-o pe Ileana, cunoaște o tulburare identică:*«Zărise o femeie necunoscută la brațul unui bărbat necunoscut. O vedea numai din spate și totuși simțea că o cunoaște. Îuți pașii, trecu dincolo, pe urmele perechii străine [...]. Oameni nepăsători îi despărțeau, treceau, se îmbulzeau. Totuși privirile lor se găsiră. Ochii ei erau verzi,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mari, cu o lumină tainică, moale și învăluitoare ca o îmbrățișare. Sufletul lui se înfioră pînă în temelii, parcă i s-ar fi lămurit deodată o lume în care pînă azi a bîjbîit ca orbul fără călăuză. Pe fața ei se ivi o umbră de uimire. Era semnul că în inima ei s-a petrecut aceiași revelație».

Senzația de *déjà vu* însoțește îndrăgostirea instantanee: *«Și totuși o cunosc de undeva... Am mai întîlnit-o»*, reflectează Toma Novac, după ce Ileana se pierde în mulțime.

Majoritatea episoadelor din *Adam și Eva* reeditează același fenomen psihologic, denumit științific „paramneza de reduplicare" (Pierre Janet. *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, 1928 ; v. și Ion Vitner : *Semnele romanului*).

Cînd o surprinde pe Navamalika, scăldîndu-se, lui Mahavira *«i se părea că vede o ceată de fecioare cerești cum le visase el altădată în poiana sfîntă»*.

Apariția lui Isit la masa faraonului îl săgetează în inimă pe Unamonu. Numele ei, auzit pentru întîia oară îi umblă prin minte, *«într-un vîrtej sălbatec, parcă ar fi căutat urmele unei amintiri ascunse undeva în tainițele sufletului»*. *«O cunosc pe Isit... De unde o cunosc?»* — se întreabă cutremurat Unamonu. *(Isit)*.

Novicele Hans, devenit călugărul Adeodatus, trăiește ceva asemănător, privind o icoană a Maicii Domnului : *«Zugrăveala stîngace arăta un cap frumos de femeie, cu ochi mari, cu privirea blîndă și plină de mistere. Și ochii ei îl urmăreau necontenit, oriunde se mișca în chilie, parcă s-ar fi întors după el chemători și mîngîietori. Privirea lor cunoscută, parcă ar fi întîlnit-o de mult» (Maria)*.

Atunci cînd Gaston Duhem o aude strigată în fața tribunalului poporului pe Yvonne Collignon, *«numele i se agață în minte ca o verigă într-un cîrlig potrivit de mult. Cunoștea numele, deși era sigur că nu l-a auzit niciodată. Își răscolea amintirile cu o stăruință care-l chinuia» (Yvonne)*.

Din viziunea pe care o avusese romancierul în anii de liceu, persistă și ferocitatea sfîrșitului acestor întîlniri. Dacă în *Mîrza* îndrăgostitul pierise sfîșiat de cîini, Mahavira suferă supliciul jupuirii, o săgeată îi străpunge gîtul lui Unamonu, pe Gungunum, călăul îl decapitează, strivindu-i obrazul cu sandala, Axius își taie vinele, Adeodatus se autotorturează pînă la epuizarea fizică integrală, Gaston Duhem e ghilotinat, iar Toma Novac moare împușcat.

Un amănunt ne poate încuraja pe drumul apucat ; Poulet însuși ia ca «punct de plecare» amintirea vagă a unei alte vieți trăite cîndva mult înainte, în studiul: *Nerval, Gautier et la Blonde aux yeux noirs. (Trois essais de mythologie romantique)*.

În plus, vorbind tot de geneza romanului *Adam și Eva*, Rebreanu face următoarea mărturisire, semnificativă: *«Se zice că omul numai cînd îmbătrînește începe să-și pună întrebări asupra începutului și sfîrșitului. Dacă e așa, eu am început să îmbătrînesc foarte de timpuriu, aproape de vremea cînd am avut viziunea pe care v-am povestit-o. De unde venim și unde mergem? Ce-a fost înainte de nașterea mea și ce va fi după ce voi muri ? Pentru ce sînt toate așa cum sînt ? Iată întrebări pe care mi le-am pus întotdeauna, la care am căutat totdeauna răspunsuri în mine însumi și afară, în cărți. Firește, răspunsurile nu le găsești niciodată, cel puțin nu atît de mulțumitoare, încît să-ți servească drept merinde pentru viața de aici și de dincolo»*.

Confesiunea ni-l prezintă pe atît de închisul în sine Rebreanu, punîndu-și tocmai întrebările care — așa cum susține Poulet — preced travaliul imaginației.

În sfîrșit, romancierul arată că nu a respectat întocmai doctrina metempsihozei, deși s-a documentat abundent asupra ei. Printre cărțile consultate de Rebreanu în mod cert se numără : *Salambô* (Flaubert), *Sărmanul Dionis* și *Avatarii Faraonului Tlà* (Eminescu), *Le roman de la momie* (Th. Gautier), *Tragedia omului* (Imre Madách), *Pelerinul Kamanita* (Karel Gyellerup), *Rătăcitor printre stele* (Jack London), *Halima*, *Sakuntala*, *Ramayana*. De asemeni, autorul a căutat informații în numeroase lexicoane și lucrări de specialitate.

«...Teoria teozofică oficială — precizează însă Rebreanu — *nu-ți îngăduie mărginirile pe care le are o operă de artă. Teozofia tinde să devină o religie și chiar este pentru o mulțime de oameni. Romanul are nevoie de un conflict care să analizeze interesul. Și atunci încet-încet mi-am făcut eu singur o teorie potrivită cerințelor romanului închipuit.»*

E vorba, așadar, implicit aici de o opinie personală asupra vieții noastre privită sub raportul scurgerii timpului și — putem spera — a fi găsit astfel o cale către intimitatea gîndirii lui Rebreanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Primul lucru care pare să o fi obsedat e ideea de ciclicitate a existenței. «Paramneza de reduplicare» de sentimentul *retrăirii* anumitor momente. Viața ar cunoaște așadar o stranie *repetiție*, întorcîndu-se la împrejurări și evenimente petrecute cîndva de mult în trecut, chiar dacă aceasta e numai o impresie, conform explicației științifice a faptului. După teoria metempsihozei, sufletul fiind supus mai multor reîncarnări, o revenire are efectiv loc, indiferent de felul cum s-ar desfășura fiecare nouă existență.

Dacă e vorba, însă, și de recompunerea unității primordiale, *Athman*, alterată prin divizare (principiu al vieții fenomenale, presupunînd neapărat bisexualitatea și căderea din eternitate în *durată*), reîntîlnirea perechii care se caută sub diverse reîncarnări, implică o și mai pronunțată repetiție. Cel puțin așa se petrec lucrurile la Rebreanu, unde dincolo de învelișul teozofic, esențială rămîne *ciclicitatea : «De ce tocmai șapte* (cifra succesivelor reîncarnări n.n.) *domnule Aleman ?... De ce numărul sfînt ?»* — întreabă Toma (necredinciosul).

Aleman înlătură însă această posibilă obiecție, abandonînd repede amănuntul ritualistic.

«Crezi că numărul are o importanță atît de mare?, răspunde bătrînul neclintit. Eu cred că șapte, fiindcă șapte e un număr considerat sfînt în toate timpurile, la toate popoarele și în toate ocaziile. D-tale nu-ți ajunge explicația asta? Nu te obligă nimeni să o primești. Adoptă orice număr vrei ! Nu numărul, ci principiul e totul !»

Romanul lui Rebreanu prezintă destule puncte neclare din punctul de vedere al teoriei metempsihozei propriu-zise. Dacă numai într-a șaptea existență bărbatul întîlnește femeia care întrupează perechea lui sufletească, așa cum susține Aleman, pe ce se bazează senzația acelui *déjà vu* în cazurile anterioare ? Dar poate pentru că, pînă la episodul *Ileana*, celelalte interzic unirea partenerilor, unul din ei, cînd nu chiar amîndoi, plerind înainte de a o realiza. Așa s-ar explica nevoia altei reîncarnări. În episodul final conjuncția izbutește, dar e greu de înțeles cum are loc atunci restabilirea unității sufletești inițiale, cîtă vreme protagonista nu moare și rămîne sortită, deci, să continue periplul existențelor succesive.

Rebreanu trece ușor peste astfel de întrebări, tocmai fiindcă îl preocupă să pună în evidență cu precădere, *ciclicitatea vieții*. Își forjează, în consecință, o teorie a metempsihozei conformă cu necesitățile lui — după cum spunea. Grație ei în *Adam și Eva* acel *déjà vu* capătă sentimentul unui *déjà vécu*.

O imagine ciclică a timpului îl urmărește pe Rebreanu și în alte scrieri ale sale. Au remarcat-o și alți comentatori, ceea ce ne scutește să mai stăruim.

E interesant poate să observăm însă cum intervine ea. G. Călinescu o surprindea la nivelul speciei unde ar fi motivată tipicitatea vieții rurale. Aceasta, nu însul în existența lui individuală, trăiește repetiția *«calendarului sempitern al satului»*. Ajunsă fată de măritat, Ghighi, inițial o copilă zburdalnică, se comportă exact ca Laura. Așa cum dînsa nu-l acceptase întîi pe George Pintea, pentru că era prea mic de statură și, prin îndeletnicirea preoțească, sub visurile ei (altceva ar fi fost medicinistul Aurel Ungureanu), sora mai mică intră la rîndu-i în rolul celei mari : Nu vrea să audă nici în ruptul capului de învățătorul Zăgreanu (timid și cu o slujbă modestă). Amîndouă fetele suferă, plîng, își străbat succesiv scurta criză sentimentală, ca să devină apoi soții devotate. În această nouă ipostază încep să semene tot mai mult cu mama lor.

La fel, Ion repetă într-o bună măsură comportarea lui Vasile Baciu, care neavînd pămînt, a luat o fată bogată și urîtă pentru a-l ridica deasupra nevoilor aducîndu-i ogoare, casă și vite. Autorul ne și spune : *«Cum a fost dînsul în tinerețe* (tatăl Anei), *așa e feciorul Glanetașului azi»*.

Lucian Raicu descoperă la Rebreanu o ciclicitate mult extinsă. Ea poate fi identificată chiar în construcția romanelor. *Ion* începe și sfîrșește cu descrierea drumului care duce din șosea către satul Pripas, unde s-au desfășurat faptele narate. Romancierul susținea într-o mărturisire des citată că a urmărit deliberat o construcție circulară spre a întări iluzia realului, cititorul fiind readus la sfîrșit, exact acolo de unde intrase în lumea ficțiunii și împlns astfel a o îngloba proprilor lui amintiri.

Dar tot Rebreanu nota cu alt prilej în jurnalul său : *«eu, niciodată, cînd m-am așezat să încep un roman nu am avut materialul organizat ! Am pornit cu un haos în suflet, care urma să se organizeze singur în fața hîrtiei albe»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*Jurnal*, Vineri 1 ianuarie 1937). Și cîteva luni mai tîrziu scria același lucru : «*Materialul îl am în minte ca și* **Răscoala** — *un haos care nu se ordonează decît în fața hîrtiei albe*». (Miercuri, 7 iulie 1937).

Preferința pentru construcția circulară a intervenit, poate, adeseori, și dintr-o reprezentare ciclică a cursului vieții, dincolo de o voință tenace, arhitecturală, «faraonică», așa cum s-a afirmat. *Pădurea spînzuraților* începe și sfîrșește cu o scenă de execuție prin ștreang. În *Ciuleandra*, Puiu Faranga își ucide soția, avînd impresia că ea îi strigă cuvinte insultătoare, auzite numai de el și pentru aceasta o sugrumă țipînd : «*taci, taci, taci*» Scena se repetă oarecum în sanatoriu, unde eroul visează că e ocnaș la salinele din Tg. Ocna și alt deținut îi repetă ceva batjocoritor. Infuriat, vrea să-i sfarme capul cu ciocanul, urlînd iar : «*taci, taci, taci, taci*».

În final, reeditează efectiv gestul asasin inițial, năpustindu-se acum asupra doctorului Ursu, pe care vrea să-l strîngă de gît. Cuvintele «*taci, taci, taci*», răcnite furios revin. Bătrînul Faranga îi spune fiului său, la un moment dat : «*Nu te-am adus aici* (în sanatoriu n.n.) *ca să sfîrșești acolo unde puteai să începi*». Dar tocmai aceasta se întîmplă. La originea dragostei eroului pentru Mădălina a stat fascinația exercitată asupra lui de un dans popular, *Ciuleandra*, a cărei violență reținută Rebreanu o descrie amănunțit. Cînd înnebunește cu adevărat, la capătul romanului, Puiu pornește să joace pe obsesiva melodie, într-o exaltare dementă, fără să se mai poată opri.

Primele pagini din *Răscoala* relatează o convorbire la plecarea unui tren, iar ultimele, de asemenea. Capitolele romanului *Jar* poartă numele lunilor anului, *Octombrie*, cea cu care istorisirea debutează, repetîndu-se în final.

Obsesia construcției circulare o regăsim pînă și în piesele de teatru : *Cadrilul* o subliniază chiar în titlu, iar *Plicul* o realizează într-o manieră comică, a reproducerii actului mituirii pe cale «oficială».

Dar nu la nivelul acesta impersonal e de căutat o obsesie a ciclicității existenței în sensul pe care i-l dă ideii Poulet, ci în însăși desfășurarea destinelor individuale .Puiu Faranga retrăiește personal «revenirea» unui moment de viață capital, procesul avînd aici o semnificație mai adîncă. Nu altceva se întîmplă și cu Ion. De fapt, întreg romanul, așa cum l-a conceput Rebreanu, lăsînd să vorbească pe rînd «glasul pămîntului» și «glasul iubirii» vine să confirme inexorabila reîntoarcere. Ion revine la Florica, mînat de o forță mai tare ca dragostea pentru pămînt și piere din pricina acestei ultime patimi, covîrșitoare. La nivelul unei conștiințe superioare de sine, timpul ia în experința interioară a eroului o formă circulară. După întreg zbuciumul existenței sale, el sfîrșește prin a se întoarce de unde a plecat.

Personajul, care poate fi considerat cu maximă îndreptățire drept port-voce pentru Rebreanu, e fără îndoială, Titu Herdelea. Autorul a turnat în el foarte multă materie autobiografică, precum se știe, și — pînă cel puțin la o anumită vîrstă — eroul are numeroase date comune cu creatorul său. Titu joacă un rol decisiv în drama lui Ion ; el precipită hotărîrea flăcăului, cînd acesta stăruia într-o încăpățînare obtuză, fără să descopere însă cum poate să-și realizeze țelul : «*Trebuie să iau pe fata lui Vasile Baciu, domnișorule !*» spune Ion. Titu aruncă o vorbă, necîntărind bine ceea ce spune (autorul menționează că «*în realitate nu prea înțelegea nici încăpățînarea lui Ion de-a o lua pe Ana și nici pe a lui Vasile Baciu de a nu i-o da*») :

«*Dacă nu vrea să ți-o dea de bună voie trebuie să-l silești !*», zise Titu, «*după un răstimp de gîndire, nehotărît puțin, ca și cînd ar fi vrut să vază cum i-ar primi Ion vorbele*».

Cuvintele acestea constituie o adevărată revelație pentru erou : «*I se păru că în minte i s-a deschis deodată o dîră luminoasă care îi arată lămurit calea*» — notează Rebreanu.

«*Poți să-l silești ? Ai cum să-l silești ?*», întreabă Titu neînțelegînd tăcerea flăcăului.

— «*Pot, domnișorule*» izbucnește Ion, «*aspru, cu amenințare în glas*».

Fără voia expresă a lui Titu, vorbele sale au declanșat decizia obscură care va pecetlui soarta personajelor principale.

Feciorul învățătorului Herdelea retrăiește, într-un fel, momentul către sfîrșitul romanului.

Ion vine iar să-i ceară sfatul. Acum, însă, îl interesează Florica : «*Pe cine vrei ? — întreabă Titu.*

— *Pe Florica — zice Ion, cu o lucire aspră în privire.*

— *Care-i măritată cu George a Tomii ?*

— *Ala !*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— *De, Ioane, se vede că Dumnezeu ți-a dat cu o mînă moșia și ți-a luat cu cealaltă mintea!*» — îi replică Titu. «*Cît e satul de mare nu găsești tu decît pe nevasta lui George?*

— *Nu-mi trebuie alta, domnișorule! scrîșnește Ion, deodată furios și cu o hotărîre sălbatecă în ochii strălucitori*».

Întrebarea veche revine :

«— *D-ta ce mă înveți să fac?*»

Titu îl sfătuiește acum să se astîmpere. Dar îndărătnicia obtuză a lui Ion, sortită să-l distrugă, își dezvăluie puterea inexorabilă, indiferentă la recomandările de cumințenie.

«*Trebuie, domnișorule, trebuie!* — *geme dînsul, stăpînindu-și focul, și* — *cîteva secunde mai tîrziu scuipă cu scîrbă, băiguind* : — *Lasă că știu eu ce-i de făcut*».

Ciclicitatea timpului pune aici în lumină un lucru important : în repetiție a intervenit ceva degradant. Totul se regăsește, dar într-o ipostază inferioară, ca și cum mișcarea circulară ar fi suferit efectul unei entropii.

Cînd Ion îi cere sfatul pentru a doua oară lui Titu, Florica e măritată. Bărbatul ei o bănuiește, iar ceea ce dorește de astă dată eroul presupune un adulter. Inițial, Ion avea o anumită candoare de sălbăticiune, el voia pămînturile lui Baciu, dar nu-i trecea prin cap să săvîrșească neapărat o ticăloșie spre a le dobîndi (sugestia acesteia i-o dă Titu). Mai mult, dacă nu ar fi sedus-o pe Ana — putem presupune — rămînea sărac, dar avea măcar o compensație, a dragostei împlinite.

În momentul de repetiție, iubirea pentru Florica a devenit la Ion o patimă carnală care nu se lasă stăpînită și izbucnește furioasă, nerușinată, împotriva tuturor legiuirilor.

Inițial, avea de ales între avere și dragoste. Acum îl așteaptă fie o singurătate mohorîtă, fie sfîrșitul crunt către care se îndreaptă pînă la urmă.

Degradarea e prezentă și în voiajul care intervine repetitiv la sfîrșitul romanului *Răscoala*, dacă ne gîndim la ceea ce avusese loc la Amara, ținta călătoriei, unde bătrînul Iuga a pierit strivit sub călcîiele țăranilor furioși, Nadina a fost ucisă și ea, după ce Petre Petre a siluit-o, armata a tras asupra oamenilor, omorîndu-i cu sutele.

Rogojinaru îi spunea lui Grigore Iuga în discuția din tren de la începutul romanului : «*D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din discursuri și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai rău, prost și leneș*».

Pe peron, în final, personajul reia aceleași reflecții : «*Nu vă spuneam eu că țăranii sînt ticăloși?... V-aduceți aminte*».

Și cînd, enervat, Grigore Iuga îl întrerupe : «*Dacă noi nici dintr-o nenorocire ca asta nu învățăm nimic, atunci...*», Rogojinaru răspunde imperturbabil : «*Adică ce să-nvățăm, cocoane?... A-i ține mai bine în frîu ori a-i lăsa să ne măcelărească pe toți cum porniseră?... Nu, nu, cucoane : Aruncați în foc cărțile cu teorii și începeți a vedea pe țărani așa cum sînt și cum s-au arătat chiar acuma!... Lăsați-i să muncească, nu-i obișnuiți să aștepte să le dea statul ce nu sînt în stare să agonisească ei prin muncă!... Să nu credeți că țăranul va fi vreodată mulțumit. Dacă mîine îi dați pămînt de pomană, pe urmă bani de pomană... veșnic cîte ceva!...*"

Ceea ce putea fi inițial doar inconștiență sau cinism, sună acum sinistru, marcînd distanța enormă parcursă de universul romanului în procesul degradării, la care a fost supus.

(Continuare în numărul viitor)

LUCIAN BLAGA ȘI VALOAREA ONTOLOGICĂ A CREAȚIEI

I. CHEIE-PANTEA

Într-unul din aforismele destul de numeroase, pe tema creației, L. Blaga face următoarea mărturisire, revelatoare pentru sensul gîndirii sale filosofice : «*Personal mă simt o „existență creatoare". Toată filosofia mea este un sprijin teoretic pe care-l dau acestui fel de existență*» [1]. Și, spre a ne menține în ambianța confe-

[1] **Lucian Blaga, *Elanul insulei*, ediția Dorli Blaga și George Gană, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 203.**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

siunii, să mai citățm un aforism, ceva mai lung, dar lămuritor pentru ceea ce vom vedea că trebuie să înțelegem prin conceptul de *existență creatoare*: *«Cei mai mulți oameni se trezesc la un moment dat cu sentimentul că „există"; acest sentiment este pentru cei mai mulți suficient să le comunice și sentimentul sănătos că au drept la existență, sau chiar toate drepturile. Sentimentul meu, în această privință, a fost din păcate cu totul altul. Încă din adolescență am fost purtat de sentimentul că „exist", dar că numai „creația" îmi poate da și un drept la existență»* [2].

Dacă numai creația justifică dreptul la existență, cum trebule să interpretăm atunci modul de ființare al celor lipsiți de conștiința acestui adevăr? Ca pe o existență pur vegetativă, inocentă viețuire paradisiacă, în afara altor preocupări decît nevoia autoconservării biologice? Evident că nu, deoarece, în acest caz, am rămîne în sfera animalității, omul, prin însăși natura sa existențială, manifestîndu-se ca ființă creatoare. Sîntem constrînși, deci, să le acceptăm tuturor oamenilor virtutea creativității, în ciuda faptului că cei mai mulți sînt privați de sentimentul acestei dimensiuni. Semnificația deosebirii dintre cei ce au conștiința vocației creatoare și cei ce o posedă în stare latentă o vom analiza-o ulterior; deocamdată, să vedem, pe scurt, care este, în viziunea lui Lucian Blaga, statutul ontologic al omului, ce anume singularizează ființa umană în raport cu celelalte viețuitoare.

Filosoful respinge, ca neadecvată și simplistă teza după care omul și-ar datora specificul doar împrejurării că *«există în lume»*. Materialitatea nemijlocită a lumii, întreaga urzeală a datelor ei, nu poate satisface *«capacitatea existențială a omului»*, care, din chiar momentul afirmării sale ca *om*, a simțit necesitatea transcenderii imediatului. Trecerea din orizontul lumii concrete în orizontul misterului coincide cu ceea ce Blaga numește *mutația ontologică* și care, de fapt, consacră actul însuși al antropologizării omului. Să precizăm că în această mutație nu se realizează o abandonare efectivă a realului, omul continuă să locuiască în concret, dar pentru conștiința sa imediatul își pierde valoarea absolută devenind semnul unui «dincolo», simptomul *misterului*. Se postulează, așadar, un sol de *«amfibism al conștiinței»*, privilegiu în virtutea căruia omul *«posedă latitudinea de a respira cu alternanțe de accent în două orizonturi cu totul diferite»* [3]. Odată situat în orizontul misterului, omul își descoperă și apetitul *revelării* acestuia, astfel încît noua sa poziție ontologică se va defini de acum încolo ca *«existență în mister și pentru revelare»*.

Două sînt căile pe care conștiința poate accede la revelarea misterului: prin *«acte de cunoaștere»* și *«acte plăsmuitoare»* sau, mai limpede spus, prin cunoaștere și creație. Cercetînd lucrurile mai adînc, constatăm însă că, în esență, creația își adjudecă și prerogativele cunoașterii, deoarece ea nu este altceva decît *«încercarea de a revela un mister»* [4]. Ideea, frecvent reluată de Blaga în lucrările de filosofia culturii, este argumentată clar în teoria despre *metaforele revelatorii*. Aceste metafore, consideră filosoful, au un rost ontologic inseparabil de condiția omului, se nasc din însuși modul specific uman de a ființa, adică din *«existența în orizontul misterului și al revelării»*. Cîtă vreme n-a avut conștiința misterului, omul s-a folosit exclusiv de *metaforele plasticizante*, care aveau menirea să dea *«carnație concretă»* unor realități abstracte, să satisfacă exigențele unui subiect ce se complăcea încă într-o existență de tip vegetativ-paradisiac. Cînd s-a produs însă mutația ontologică și spiritul a început să simtă tot mai acut nevoia irepresibilă de a-și revela tainele lumii, a apărut metafora revelatorie, ca și *mitul* (cel *transsemnificativ* îndeosebi!), *«Una din cele mai interesante și invoalte înfloriri ale metaforicului»* [5].

Metaforei revelatorii Blaga îi atribuie, pe lîngă funcția cognitivă, și o capacitate creatoare, metaforicul impunîndu-se astfel ca unul din aspectele *sine qua non* ale *«plăsmuirii spirituale»*. Or, înzestrarea metaforei cu un rol atît de decisiv în procesul de creare a culturii legitimează definiția omului ca *«ființă metaforizantă»* și întărește afirmația că, văduvit de binefacerile creației, omul s-ar dezantropologiza. Sau, într-o mai riguroasă și apăsată exprimare a filosofului: *«Cultura ține de om în mod absolut și intră constitutiv în definiția acestuia: „omul este fi-*

[2] *Ibidem*, p. 177.

[3] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939, p. 34.

[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 386.

[5] *Ibidem*, p. 289.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ința metaforizantă" ; adică omul este : 1) existența în orizontul misterului : 2) care mod atrage după sine inevitabil încercarea revelatorie, adică actul creator de cultură... Cu alte cuvinte omul nu va putea fi lipsit de sfera culturii, fără de a înceta să fie „om". Exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn» [6]. Asigurînd posibilitatea omului de a exista, cultura nu e deloc un lux, o podoabă la care acesta poate sau nu să renunțe după voie, ci un implicat al însăși împlinirii sale ca *om, «clipa promițătoare de tragice măreții»*, căci, prin mutația ontologică ce s-a produs, în lume s-a instaurat un nou mod de a exista, *«mai profund și în aceeași măsură mai riscat...»* [7]. Este mai riscat acest mod de existență pentru că sub incidența lui se declanșează destinul creator al omului, legea care-i investește pe toți indivizii cu calitatea de părtași la crearea culturii, chiar dacă — admite filosoful — numai contribuția *unora* e activă, a celorlalți rămînînd doar receptaculară.

Operînd această necesară disjuncție, Blaga pregătește terenul pentru alta, mai dramatic-semnificativă, pe care o enunțase explicit în al doilea aforism citat la începutul însemnărilor de față : este vorba de deosebirea între marea masă a oamenilor, creatori prin destin, dar inconștienți de așa ceva, și categoria celor ce-și asumă lucid soarta, conștientizîndu-și vocația demiurgică. Cei dintîi se trezesc pur și simplu că există, fără să-și facă vreun scrupul în privința drepturilor la existență, pe care le socot absolut firești ; ultimii, în schimb, își înțeleg rațiunea de a fi prin sentimentul exclusiv al *creației*, ei par să afirme, într-o parafrazare a formulei carteziene : *«creez, deci exist»*. La acești creatori de valori spirituale se gîndea Blaga atunci cînd amintea de *«clipa promițătoare de tragice măreții»*, sugerînd că existența lor e prin excelență tragică.

E cazul să precizăm aici poziția lui Blaga în raport cu cea a unor gînditori moderni referitoare la factorii ce determină irevocabil natura specifică a condiției umane. Vizîndu-i pe existențialiști în primul rînd, filosoful român constată că *«Gîndirea contemporană a animalizat întrucîtva omul prin consecințele, ce le scoate din așa-zisa „existență în lume". Pentru circumscrierea lirică a acestei existențe ni se oferă termeni ca „îngrijorare", „anxietate", etc. ceea ce iarăși nu este ceva specific uman»* [8]. Arătam, cu alt prilej *(Steaua* 5/1983), că Blaga acceptă valoarea unor astfel de conotații existențiale, fără să admită însă absolutizarea lor în definirea statutului ontologic uman. Și el vorbește, de pildă, despre semnificația morții în dialectica existenței, dar formulei heideggeriene *existență-pentru-moarte* îi opune pe aceea a *existenței creatoare*. Pe cînd Heidegger (și nu numai el !) conclude că în starea emotivă de angoasă se revelează cel mai autentic și mai pregnant esența condiției umane, Lucian Blaga demonstrează că suprema formă de *umanizare* a omului este *creația*.

Prin aceasta filosoful nu acreditează neapărat ideea unei existențe la adăpost de neliniște și suferință, dovadă ironia sa la adresa celor care, în naivitatea lor plată, văd creația ca pe o fericită echilibrare a tensiunilor vieții. Creația implică suferința și chiar mai mult decît atît, jertfa, ea este ca un blestem a cărui nimicitoare povară nu o pot duce și îndura decît eroii adevărați, căci *«„Existența creatoare" — citim într-un aforism — este o formă a „existenței eroice"* [9]». Respingînd morala dostoievskiană care, în spiritul creștinismului, predică fericirea în suferință, Blaga se arată dispus să-i recunoască suferinței un rol pozitiv, dar numai pe plan spiritual : *«mă refer la suferințele creatoare, — spune el — la acele cari se convertesc în bunuri, în valori spirituale»*. Și încheie apodictic : *«Numai „creația" legitimează o suferință»* [10]. Pentru ca, în alt loc, să împingă mai departe consecințele acestei revelații atribuind plăsmuirii și o valoare soteriologică : creația nu numai legitimează, dar și *«răscumpără toate suferințele»* (s.n.) [11]. De aici pînă la «erezie» nu mai e mult, un pas doar, pe care Blaga nu ezită să-l și facă. *«Ce consolare, —*

[6] *Artă și valoare*, ed. cit., p. 24.
[7] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 367.
[8] *Ibidem*, p. 365.
[9] *Elanul insulei*, p. 177.
[10] *Ibidem*, p. 187.
[11] *Ibidem*, p. 205.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scrie el însufleţit de harul mîntuitor al creaţiei — *cînd ştii că din iniţiativă divină o salvare specială fiinţa omenească nu poate aştepta»* şi că *«Singura lucrare omenească ce poate să ţină loc de lucrare salvatoare* [...] este *„creaţia spirituală"»* [12]. De unde şi tulburătoarea mărturisire a «ereticului» : *«Nu cerul este promisiunea ce mi s-a făcut, ci creaţia»* [13].

În dramatismul acestei confesiuni se simt ecourile destinului lui Manole, sfînta nebunie creatoare a Meşterului care, orbit de patima zidirii, nu s-a temut să-i răspundă lui Bogumil, ce-l îndemnase la supusă credinţă : *«Fără de voie, pumnul se strînge împotriva credinţei astăzi şi totdeauna»*. Ca şi creatorul său, Manole ar fi putut spune că nu promisiunea cerului l-a determinat să jertfească tot ce avea mai scump, ci *creaţia, «dorul de a zămisli frumuseţe»*. Biserica trebuie oricum să se înalţe, chiar *«Dacă lăcaş de slavă nu va fi, să rămînă cel puţin semn de ameninţare ridicat de oameni împotriva puterilor»*. *Opera*, dar, este semnul forţei creatoare a omului, rodul binecuvîntat al nestinsei lui voinţe de plăsmuire.

Din legenda populară a extras Blaga semnificaţia şi valoarea existenţei creatoare pe care, apoi, în piesa *Meşterul Manole*, o va aprofunda şi nuanţa potrivit viziunii sale filosofice. Cum însă o analiză cuprinzătoare a acestei drame ,cu atît de bogate sugestii pentru înţelegerea destinului creator al omului, este acum imposibilă, ne vom limita doar la aspectul, deja enunţat în consideraţiile de pînă aici, privind statutul existenţial al omului comun în relaţie cu acela al genialului.

Teoretic, Blaga precizează că apariţia geniului a fost posibilă numai ca urmare a mutaţiei ontologice : *«Fără o schimbare a modului, planului, orizontului existenţial, cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricît geniu ar fi tresărit sub teasta umană»* [14]. Dar tot filosoful delimitează partea fiecăruia de contribuţie la crearea culturii, atribuindu-i geniului conştiinţa vocaţiei demiurgice şi implicit a existenţei tragice. Ceea ce în teorie apare rigid şi oarecum abstract, în piesă dobîndeşte forţa copleşitoare a faptului viu, trăit cu dramatică intensitate de cei chemaţi să împlinească «minunea». Ideea îi aparţine însă Creatorului, aşa cum zidarii ceilalţi, înfrăţiţi întru realizarea ei, o recunosc deschis : *«Ne-am făcut datoria cu iubirea cu care ne-am încîntat de biserica ta»*. Vrăjiţi de biserica lui Manole, zidarii i-au ascultat poruncile pînă cînd prăbuşirea repetată a zidurilor i-a convins de zădărnicia efortului ; atunci au refuzat să mai continue, socotind absurdă şi primejdioasă îndărătnicia Meşterului : *«Nu, Meştere, nu mai credem în nimic. Între orbi eşti cel mai orb. Vei rămîne singur, cufundat în vis vinovat»*. Zidarilor, prin urmare, Opera li se dezvăluie ca o vină ce provoacă ostilitatea «puterilor», de unde şi gîndul salvator de renunţare la ea. Meşterul însă nu poate accepta asemenea gînd deoarece, mărturiseşte el, *«am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel»*, în ciuda presimţirii că patima aceasta *«e pedeapsă şi e blestem»*. Tovarăşilor săi, care înţelegeau doar să muncească, fie şi cu dragoste, cum zic ei, pentru înălţarea bisericii, Manole le opune perspectiva jertfei creatoare : *«Cui nu i se răscoală sîngele gîndindu-se că munca a fost în deşert ? Dar făcut-am oare în afară de muncă — o jertfă — pentru zid ?»*

Conştiinţa necesităţii jertfei îi marchează Meşterului destinul tragic singularizîndu-l printre ceilalţi, dar nu pînă într-acolo încît frămîntările şi zbuciumul lui să rămînă fără ecou în sufletul oamenilor. Dimpotrivă, opera geniului său va avea un impact transfigurator asupra celor intraţi în zona ei de iradiere declanşînd un fenomen similar, pînă la un punct, celui din *Luceafărul* eminescian. Eminescu ne atrage în spaţii cosmice, într-o lume de idei şi simboluri abstracte, dar cititorului atent nu-i scapă desigur spiritualitatea înaltă a gestului hyperionic, pe care Constantin Noica o rezumă în concluzia : *«Şi dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi „nemuritor şi rece", lumea aceea de jos a învăţat cu adevărat să-şi ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strîmt, în care numai norocul o petrece* [15]. Lumina geniului dezmărgineşte, aşadar, orizontul muritorilor, îi subjugă pe aceştia cu sensul abia întrezărit al unei condiţii superioare şi le revelează umanitatea profundă, în veşnică tînjire după absolutul intangibil.

---

[12] *Ibidem*, p. 181.

[13] *Ibidem*, p. 205.

[14] *Trilogia culturii*, p. 367.

[15] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La Blaga ideile își sporesc dramatismul, desfășurîndu-se într-un scenariu mai umanizat, care exclude atît detașarea superior-contemplativă a ființei transcendente, cît și împăcarea cu sine însuși a pămîntescului. Între Manole și tovarășii săi nu există distanța ce-l separă pe Hyperion de Cătălina. De altfel, unul dintre zidari îi și spune Meșterului : *«Am trăit așa de mult în același gînd și în aceeași grijă cu tine, că am început să-ți semănăm la înfățișare și pas»* ; pentru a încheia, totuși : *«Dar acum nu mai înțelegem ce vrei»*. Umanitatea îi apropie deci, gîndul Operei, ademenitor, îi unește, însă «nebunia» Creatorului și sacrificiul la care sînt chemați, zidarii nu le pot pricepe. Legătura lor cu Manole are un tîlc mai tulburător și mai profund decît aceea, senin-abstractă, ce persistă între Cătălina și Luceafăr, după ce fata își găsise liniștea în iubirea pajului.

Zidarii se simt victimele unui jurămînt și blestem, iar dezlegarea, cred ei, stă doar în puterea «vinovatului», a lui Manole : *«ne-ai biruit cu chipul mic al bisericei, și-acum n-o mai putem uita. Dezleagă-ne de amintirea ei. Că nu o mai putem uita»*. Spre marea lor uimire și durere, Meșterul își declină puterea de a sfărîma belciugele unui legămînt la care, de fapt, el nu-i obligase : *«Cînd v-am chemat — nu v-am legat. Numai în altă slobozie ați intrat»* (s.n.). Semnificația tragică a acestei *«alte slobozenii»*, în care au intrat de bună voie, n-o înțeleg, desigur, zidarii, dar Meșterul, respectiv scriitorul, *știe* că *«Pentru creația spirituală, pentru oricare, Libertate nu e numai o condiție, ci o substanță asimilabilă cu exigenul»* [16]. Așa stînd lucrurile, Manole nu putea să-i constrîngă pe zidari, să-i «lege», deoarece ar fi distrus «oxigenul» zădărnicind astfel nașterea Operei. Ceea ce a făcut însă Meșterul este altceva : i-a îmbolnăvit de «boala» lui, i-a vrăjit cu icoana bisericii pînă cînd aceștia nu s-au mai putut desprinde de ea : *«Suntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri, și totuși dorul de ea — e în noi ca un dor de casă»*. Din clipa în care *«dorul de casă»* s-a convertit în *«dorul de ea»*, zidarii au intrat în acea *«altă slobozenie»* asumîndu-și, pe nesimțite, alături de Meșter, povara *«existenței creatoare»*.

Blaga a văzut în drama personajului său expresia exemplară a ceea ce el numește *«metoda faraonică de a crea cultura»*, idee inspirată de filosofia vechilor egipteni conform căreia *«a crea»* înseamnă *«a-ți clădi un mormînt»*, ceea ce, prin generalizare, conduce la încheierea că *«o secretă piramidă trebuie să vedem în orice „operă"»* [17]. Legenda Meșterului ce *«și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica»*, ar tîlcui astfel, într-o viziune românească, *«ecoul crud al conștiinței sau presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea pe creator»* [18]. Cu alte cuvinte, povestea Meșterului Manole ilustrează însăși paradigma *«existenței creatoare»*, destinul tragic al celui damnat să plăsmuiască în conștiința suferinței și riscului.

Opera nu ucide dintr-odată, ci devastează încet, chinuitor *(«Lîngă voi pentru biserică zilnic mor»)*, iar Creatorul, supus acestui proces de lentă mortificare, știe că sfîrșitul va interveni doar la terminarea lăcașului *(«Moartea nu ne cheamă pînă cînd n-om fi clădit lăcașul»)*. Pînă atunci, nemiloasă, Opera îi soarbe viața picătură cu picătură lăsîndu-i, în cele din urmă, *«Numai un trup [...], care s-a rănit de spinii cerului. Trupul va mai întîrzia puțin în lumină, va mai porunci, va mai zbiera. O zi, două, mai tare — pe urmă tot mai slab, încă o zi»*. Odată lucrul isprăvit, se împlinește și legea ce spune că a crea înseamnă a-ți clădi un mormînt. Un mormînt «viu» însă, căci piatra și varul din ziduri s-au unit prin sîngele celei sacrificate, iar turlele strălucesc însuflețite de viața celor ce le-au durat. *«Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi !»* exclamă întîiul zidar în replica ce încheie, semnificativ, piesa. Prezicerea lui Manole s-a confirmat : *«înșăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie»*

Dacă zidarii și-au pierdut rostul și — după mărturisirea unuia din ei, de acum încolo *«Nu vom ști cum să ne mai găsim un loc în viață»*, pe Manole patima zidirii l-a dus în moarte, căci el a jertfit totul. Închipuind lăcașul din bucuria vieții, l-a ridicat din suferința morții, iar acum, cînd «Minunea» s-a întrupat, Meșterul ascultă cîntecul din zid cu sentimentul că acolo *«E parcă viața toată, pe care încă o dată o încerc. E cîntecul obîrșiilor și al sfîrșiturilor în neschimbarea aceluiași cerc»*.

---

[16] *Elanul insulei*, p. 146.

[17] *Ibidem*, p. 112.

[18] *Trilogia culturii*, p. 366.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Devastînd ființa Creatorului și ucigîndu-l, Opera își revendică dreptul la o existență proprie, ea va dăinui, asemenea Naturii, dincolo de naștere și stingere, ca *«un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte»*. Ridicată prin singura voință a omului, fără *«sfaturi mai presus de fire»*, biserica lui Manole stîrnește mînia călugărilor care o califică drept *«întîiul lăcaș al lui Anticrist»* și cer, împreună cu boierii, osînda Meșterului. Dar, conștient că *«Cel ce creează nu simte nevoia mîntuirii»* [10], pentru că izbăvirea rezidă în însăși fapta sa creatoare, Manole, sfidînd cerul *(«...parcă s-ar certa cu cerul»)*, intră în neuitare aureolat de legenda soartei lui tragice.

NOTE LA O POETICĂ SADOVENIANĂ A SPAȚIULUI

Dan C. MIHĂILESCU

Cercetarea operei sadoveniene din perspectiva arhetipologiei imaginarului și subsumarea observațiilor făcute de-a lungul timpului asupra universului Operei sub unghiul temei mitice a Centrului focalizator energetic-spiritual și spațiu de inițiere noematică, — reprezintă una din cele mai pertinente căi de analiză viitoare a spiritualității autorului de Lume care a fost Sadoveanu. Motivul (tema sau modelul exemplar) al Centrului este, fără îndoială una din cele mai răs-bătute figuri mentale, arhetip obsedant pentru orice istorie sau filosofie a religiei, nucleu primordial al intelectului, sumă energetică a eului ; analizat fie în sine, de către psihologia abisală — ca formă primară a spiritului — fie în multiplele sale ipostaze — cercul, roata, inelul, punctul mandalic, Edenul, Arcadia, ochiul, steaua, bomos-ul sacru, omphalosul, hora, etc, etc. — Centrul este punctul de origine și cel de ajungere al oricărei întreprinderi inițiatice : lumea zeilor, afundul mării, vîrful muntelui, mijlocul pădurii, al pustiei sau stepa, grota, irisul, luna lacul, cărarea și luminișul, podul palmei și Oudjat-ul, cakra din frunte și călcîiul, schitul în inima muntelui sau altarul de pe înălțimi, soarele și izvorul, gura și orizontul, rugul și cerul gurii, orașul sfînt sau plexul solar, ș.a.m.d., toate sînt imagini ale Centrului, infinită pulsație spirituală, *sumă* a gîndirii, a faptei, a visului și, în ultimă instanță, a creației de orice fel.

Creator prin excelență, purtător al Energiei des-făcătoare și atotunificatoare, Sadoveanu — ca și Dante, Eminescu sau Balzac — este cu siguranță autorul unei *lumi centralizate*, con-centrate în imaginea tainei și a osmozei căutătorului cu aceasta. Dacă ultimele cercetări (mai ales sclipitorul eseu al lui Al. Paleologu) au impus definitiv ideea lumii operei sadoveniene ca *operă de inițiere*, mutînd în chip esențial accentul de pe imaginea decorativă a operei, pe arhitectura profund culturală (intens spiritualizată) a acesteia, — nu este mai puțin adevărat că abia de acum înainte hermeneutica are sarcina de a redimensiona întregul corpus al operei sub unghiul acestor înnoitoare perspective. Nu numai *Baltagul*, *Creanga de aur* sau *Frații Jderi*, nu numai *Nicoară Potcoavă* sau *Ochi de urs* pot fi recitite ca trasee inițiatice, dar și povestirile sadoveniene avînd ca nucleu *vînătoarea* și *pescuitul*, ambele operații al căror profund statut ritualic (magic-paidetic) a fost demult lămurit. Departe de a fi niște simple și monocorde istorisiri grațios-decorative, simple amintiri sau elemente secundare față de operele amplu unitare, zecile și zecile de povestiri cu vînători și pescari consituie un corpus de intrare în tainele firii, tot atîtea căi către luminile nepieritoare ale Centrului, *pădurea și balta*, *luminișul și lacul* fiind exact spațiile sacre în care energia gîndirii intră în contact și în consonanță cu eternul și arhetipalitatea lumii. Centrele *spirituale* pe care *natura* le oferă, focare de trăire și revelare-desine a Privitorului, sînt — în cadrul povestirilor lui Sadoveanu — adevărate sume de energie, subliniind caracterul profund cultural și infinit cizelat al acestui uriaș artifex revelator, care este modelul *criptic-descriptiv* al gîndirii narative sadoveniene. Rîndurile de mai jos sînt, în acest sens, cîteva note la o poetică sadoveniană a spațiului sacru-inițiatic, un spațiu, în ultimă instanță, înzestrat cu puternice virtuți autoscopice.

•

Iată textul de la care credem că se cuvine pornit demersul asupra centrelor inițiatice din Povestiri : *«Se înșală cine crede că o privelițe e aceeași văzută în aceleași condițiuni ; că răsăritulle, amiezile și amurgurile se repetă ; că clipele curg monoton.* Cine e atent vede pururi altceva *(...) M-a interesat tot-*

[10] Elanul insulei, p. 200.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deauna orice peisagiu, în orice imprejurare, în oricare clipă a vieții (...) m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză și simbioză. Mă încorporez lucrurilor și vieții, *am simțirea că totul trăiește în felul său particular : brazdă, stîncă, ferigă, tufiș de smeură și tot ce pare nemișcător : faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face* să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui smeurei și ferigii». *(Ochii și urechile,* 1944, subl. ns.). Sublinierile vizează caracterul omo-logic al dialogului eu-natură („printr-un fenomen de participare"), încredințarea profundă în viața de taină a „tot ce pare nemișcător", precum și conștiința autorului că o astfel de operație osmotică presupune o anume cunoaștere, deci o inițiere în „viața tainică" a tuturor. Astfel, lungile periplări de vînătoare, ceasurile de noapte petrecute în pîndă, rătăcirile pe canalurile Deltei, străbaterea „singurătăților" în orice timp al anului, lungile așteptări din păstrăvării sau hăituiala iepurilor, s.a.m.d., totul face parte — în esență — cum ar spune Mircea Eliade, dintr-un „scenariu magicoritual", de-a lungul căruia au loc probele, încercările și, în final ajungerea concomitentă într-un *centru de peisaj* ca într-un *centru de sine.*

Odată stabilită necesitatea vitală a acestei „cunoașteri" de tip special, în egală măsură premisă și concluzie, să urmărim figurarea în cadrul povestirilor de vînătoare și pescuit ale autorului, a unor astfel te topos-uri revelatoare.

Există pretutindeni implicat în cadrul unor astfel de *peisaje esențiale* arhetipul locului sacru, situat deasupra timpului, acea „vale" sau „dumbravă" în care ajunge eroul din *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte.* Un loc la care se ajunge — cum spune Sadoveanu — din întîmplare : *«Întîmplarea, care-i meșterul cel mai iscusit și mai tainic al lui Dumnezeu, mă adusese într-un peisagiu încîntător.» Întîmplarea* termen care-l fascinase și pe un Dan Botta, cel care-i extrăgea etimologia din așteptarea liniștită, a vechilor profeți, a haruspiciilor *in-templum,* adică în gura templelor deschise necunoscutei voințe a văzduhului. *Întîmplarea,* confundată aici cu un destin misterios, este, totuși, efectul unui îndelungat proces desfășurat la nivelul subconștientului, pentru care fiecare aflare constituie o apropiere în plus față de centrul inițiatic. În astfel de locuri totul pare a sta de-a pururi în nemișcare, fiecare element al spațiului fiind destinat Rămînerii. *«Gîrlele caprițioase ale rîului ; dumbrăvile de plopi, sălcii și arini, cîmpia grea de lumină pînă la pîcla vînătă a munților, toate le port încă în mine, intrate pentru totdeauna în ființa mea, intrate ca un filtru al vieții nemuritoare, din care încă mă împărtășesc pînă la acești ani tîrzii în care mă aflu. Basmul tinereții fără bătrînețe și al vieții fără moarte într-acele locuri trebuie să se fi zămislit...» (La apa Moldovei,* 1944). Astfel de locuri poartă la Sadoveanu numele magic de rezonanță profund inițiatică, de *singurătăți,* termen echivalent în mare măsură pentru blagianul *liniști.* Ele sînt fie suspendate în trecători de munte, fie țîșnesc brusc — ca o revelație în spațiul cugetării — în mijlocul unor „tăceri înfricoșate", în Deltă sau în codrul înghețat în arhetipalitate. Experiența unor astfel de întîlniri este unică și ea marchează o întreagă existență, devenind utopia esențială a persoanei, sursa necontenit generatoare de aduceri aminte : *«El, bătrînul, era tînăr cînd din întîmplare, a descoperit trecerea și s-a aflat dintrodată într-o singurătate înfricoșată.* Era acolo o lumină care curgea de sus — fără să se vadă soarele nicăieri. *În altă parte a muntelui, mugurii erau pretutindeni închiși ; iar aici, în această lumină lină, mugurii toți de la mesteceni și de la tufari și smeurișuri erau deschiși ;* așa că acolo se alcătuia un loc cald și blînd. *Ieșiseră ciutele în margini să pască. Iar cucoșii sălbatici zburau cu sunet din umbra din fund și veneau să se așeze la vedere, rotindu-se și fudulindu-se. Erau atîția cucoși, cît bătrînul s-a uimit și a vrut să-i numere ; dar nu i-a putut în nici un chip număra (...) S-a dus acasă, s-a gîndit trei zile și trei nopți și a trimes răspuns domnului său de toate cele cîte văzuse. Așa că a venit domnul său ca să cunoască și el locul. A fost mare rușine pentru unchețul cel bătrîn că n-a mai nimerit calea. A cercat unghiuri de trecere încolo și încoace ; în nouă rînduri a cercat și n-a nimerit. A cercat în toți anii după acea și n-a mai nimerit pînă la bătrînețe.» (Raiul,* 1938, subl. ns.). Să observăm, acum că modul în care se ivește un astfel de spațiu-centrum este unul fantastic dar — cum Sadoveanu nu este interesat niciodată de fantasticul în sine — acesta derivă numaidecît în fabulos. Este aici deosebirea esențială ce-l separă pe Sadoveanu de alt prozator pentru care Centrul ca-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pătăt o însemnătate profund inițiatică, — Mircea Eliade. La Eliade, darul de *demonstrație* sui generis a *ideilor*, pe care îl au astfel de toposuri *naturale*, în care spațiul și timpul își abolesc devenirea, sacralizîndu-se și concentrînd astfel energii nebănuite în sufletul călătorului, — face ca naturalul să se esențializeze, accentul definitiv punîndu-se pe *tema* inițiatică. La Sadoveanu, aceasta este *implicată*, fabulosul conferind naturalului statutul de primă rezonanță. În pasajul de mai sus, nu atît *ideea* centrului utopic din care se face saltul în atemporalitate, interesează, cît însăși *posibilitatea existenței* unor astfel de experiențe unice. Iar faptul că lucrul este lăsat ră rămînă ca atare este un fapt definitor pentru apetența sadoveniană la misterul natural (pe linia Goethe—Blaga) și nu la fantasticul artificial, întreținut cu teorii metafizice. Aceste *dincolouri* interesează mai mult ca potență, decît ca exacerbare. De aici și liniștea teribilă ce domină aceste singurătăți. Pentru că supraabundența vegetativă (mugurii) și cea animală (fazanii), în lentoarea mișcărilor, nu face decît să amplifice paradoxal liniștea de început de lume pe care aceste spații o degajă. Să mai notăm apoi — în aceeași linie a misterului implicat, niciodată dezvăluit la Sadoveanu, întocmai ca acea blagiană „înțelepciune de grădină" — modul în care se punctează, numai, dar decisiv, apartenența centrului la o lume de valori ireală : „Era acolo o lumină care curgea de sus — fără să se vadă soarele nicăieri." În fine, ca *formă mentală*, locul, centrul acesta, prin atributele sale ischaste, de ocrotire și taină („cald și blînd") precum și prin vegetația exultantă și dinamica sa închisă, surdinizată, — trimite la *centrul matricial*, ca și la *figurarea imaginară a primordialității*. Nu e vorba deloc de un bucolism arcadic, oricît ne-ar impune o atare impresie elementele naturale, pentru că finalitatea și dialectica acestora este una de profundă *rezonanță spirituală* și nu de beatificare senzorială.

Iată în acest sens un alt centru, unde geniul autorului ajunge încetul cu încetul, să figureze un spațiu al Genezei : dintr-o pașnică atmosferă încărcată de zvonurile firești ale naturii, se va face pe nesimțite trecerea la sugestia originarului pe care spațiul o degajă : *«Balta aceasta de la Cristesti e o regiune aparte, care n-are nimic comun cu lumea exterioară (...) Orizontul e mărginit de zid de trestii, vietățiile care locuiesc aici sînt proprii acestui ținut. Auzi sonul buhaiului de baltă, țipătul pescărușilor, chemarea găinușii care fuge pe fața undelor, concul lișițelor care bat apa cu labele lor dantelate (...) în sfîrșit zvonul și circîitul tuturor păsărelelor cîntătoare ale bălții..."* — și iată sugestia lăsată ca atare, și din feriсire nealambicată expozitiv, a primordialității : *«Dimineața de septembrie e calmă și lină fără adiere de vînt. Lacu-i luciu ca o oglindă. Aburi ușori plutesc, străpunși de primele lumini, risipindu-se în forme variate și înșelătoare. Se urcă pe pămătufuri și închid cîtva timp desăvîrșit orizontul spre lumea cealaltă — dînd iluzia unei retrageri misterioase și desăvîrșite»*. *(Vînătoarea, acum o sută de ani, în Moldova, 1930).* Tot așa cum aceste centre abolesc durata și refac contactul cu originarul, ele conțin într-însele și germenii viitorului. Așa se întîmplă de pildă, în *Veverița* (1930) : într-un huceag, la început de primăvară, cînd *«pădurea păstra încă în cuprinsul ei o mîhnire și-o oboseală»*, unde *«nu fîlfîiau zboruri, nu țîrîiau glasuri»* și unde *«era neclintire și tăcere»*, se întîmplă, brusc, revelația vremurilor viitoare — *«Într-un tău, subt unghiul de omăt al unui clin, sticli un glob de ghiață. În el văzui, ca într-o crisalidă de diamant, viermele altei ierni cumplite care va veni după un veac.»*

Astfel de locuri, sigur, nu se întîlnesc la tot pasul în povestirile sadoveniene : ele sînt cu atît mai prețioase cu cît sînt mai abil încercuite, bine ocrotite de descripțiile bogate, păstrate ca ochiurile de apă în afund de codru, numai pentru cititorul răbdător și cu gustul tainei și tăcerii. Osmoza călătorului cu ritmurile exultante ale elementelor declanșează mecanismele cele mai ascunse ale sufletului ; un peisaj firesc ajunge să devină energie catharctică a ființei. Într-un peisaj pe care îl vom reda în cele ce urmează, nimic mai primejdios pentru poetica sadoveniană a spațiului, decît a-i aplica epitetul, simplificator, de „rousseau-ism". Simplificator, pentru că, în timp, comunicarea autorevelatoare a omului cu natura s-a banalizat prin exces declarativ, ultîndu-se extraordinar de complexele rețele în care gîndirea asiată, întîi de toate, prindea noima relației privitor—privit. Fiecare simț se educa îndelung, astfel încît se putea ajunge îndărătul sau în sinele elementelor, transa și detașarea persoanei de vremelnicie petrecîndu-se printr-un exercițiu contemplativ de durată, în centrul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ritmurilor esențiale. Rod al unui astfel de *tapas implicat* este aproape fiecare peisaj din povestirile de vînătoare ale lui Sadoveanu și numai citirea lentă, acordînd fiecărui element natural un statut profund spiritual poate da adevărata măsură eliberatoare și autoscopică în același timp, a acestora. *«Era o grădină sălbatică, înflorită nou de la nuferii din baltă pînă la malurile ușor înclinate. Volburi se răsuceau pe trestii, irișii galbeni deschideau cărări, boschete de tamarix își atîrnau strugurii dulci mirositori. După sălcii urmau pîlcuri de salcîmi înfloriți încă, al căror parfum părea că se tîrăște nevăzut și nesimțit pe suprafața lacului. Înainte de a ajunge la salcîmi, m-am oprit între papuri înalte, căci, dincolo, în acea grădină ascunsă a liniștii, se zbenguiau cu glasuri, circiiri, clămpăniri de plisc și bătăi de aripi, toate neamurile de sălbăticiuni aripate (...) Era un sobor rar, pe care l-am mai văzut în viața mea de două ori trei ori.»* Acest spațiu edenic devine catharctică autorevelare : *«O ușoară adiere a trecut prin flori și mi-a răcorit fruntea ; m-am simțit într-o clipă de sănătate deplină înfrățit cu toate, eliberat de dureri și de gînduri.»* (*24 Iunie*, 1938). Iată o deplină simplitate sadoveniană, pentru care ieșirea din transa hipnotică se face fără alambicări și intervertiri senzoriale. Simplitate riscantă însă, pentru că lasă extrem de greu să se întrevadă îndelunga cizelare a fiecărui detaliu ; dincolo de fabulosul exotic, oriental pe care astfel de oaze spirituale îl degajă, se simte o spiritualitate bine exersată în regia elementelor, astfel încît totul să se concentreze în acel punctum saliens al dezvăluirii de sine.

O astfel de organizare simfonică de senzuri, ascunsă îndărătul unor aparențe simple și trasate în peniță de haiku, au mai avut-o la noi Eminescu, Macedonski și Mateiu ; raiul Dochiei în *Diorama* sau noaptea din *Călin*, vastele regii senzitive din opera autorului *Nopților* și poetica mateină a amurgurilor infinite în heraldica lor alchimic — alambicată, — se pot măsura cu această forță revelatoare a simplității sadoveniene.

Toată această pînzărie de senzuri pe care o alcătuiesc toposurile-centrum în povestirile lui Sadoveanu are o finalitate ambivalentă : întîi, ele racordează eul la dimensiunile eternului, finalitate inițiatică limpede : în al doilea rînd, fiecare detaliu al peisajului se constituie ca o nouă treaptă a scării interioare ce își deschide dintr-o dată perspectivele în ființa contemplatorului. Sobrietatea și economia mijloacelor utilizate nu pot ascunde savanteria cu care acestea sînt închegate. Arhitectonică a liniștii, arborescență utopică, singurătate abundînd în sonuri molcome și sfumatto-uri hrănind fabulosul imaginativ, zone suspendate, — aceste peisaje-centrum ies din natură pentru a deveni spiritualitate. Ele întruchipează energetismul unui creator pentru care niciodată fenomenalitatea nu primează asupra esențialului.

Să citim cu atenție, în final, un peisaj, unde liniile ce se desfășoară *în spatele* decorurilor dezvăluie tocmai această numenalitate ce se cuvine descifrată în textura de *conotații* a fiecărei *descripții* sadoveniene : *«Umbra cucerea bolțile de sălcii și cărările prin trestii. Apele acelea nesfîrșite care dominau pretutindeni, într-un ținut întreg, alcătuiau o stăpînire a necunoscutului și a tainei (...) Adieri dulce-mirositoare tot veneau dinspre luncile de tamarix ; veni pe boarea serii și preludiul unei privighetori. Și prin văpaia lunii o barcă trecu încet într-acolo. Trecea prin umbra tufișurilor, prin cărarea de păcură de la celălalt țărm ; nu vedeam ființele din lăuntru, auzeam numai plescăitul dulce al lopeților, care sărutau valul (...) Dragostea e aceeași pretutindeni ; și cînd ninge lumină argintie și cîntă o privighetoare într-un boschet negru de tamarix, se deșteaptă ceva supraomenesc și în sufletele barbarilor aceștia din bălți...»* (*Taine*, 1914). Iată cum disimulate printre elementele descriptive cîteva sugestii *(«o stăpînire a necunoscutului și a tainei», «cărarea de păcură de la celălalt țărm», «se deșteaptă ceva supraomenesc»)* și o teză, aproape neoplatonică, a iubirii ca transfer energetic și potențialitate transfiguratoare *(«dragostea e pretutindeni»)* încarcă un așa zis „tablou de natură" și cu conotațiile Trecerii, ale abisalității sinelui, într-un spațiu esențializant, depășind amurgul și liniștea și intrînd în zona numenalității.

Și astfel acea „cunoaștere" specială de care pomeneam la început, acel „fenomen de osmoză și simbioză" între călător și spațiu devine nu o consubstanțializare panteică, degradînd senzitivul și anulînd potențele spirituale, ci, dimpotrivă, o revedere de sine *prin* contemplare, *prin* elemente, *prin* ritmurile primordiale, *către* propria esență. Sacralizînd spațiul, privirea se autosacralizează. Cunoscînd, eul SE cunoaște. *Descriptivul naturist* sadovenian se vădește astfel o profundă *spiritualizare*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARIN PREDA — PARADOXUL DESPRE ACTOR

Monica SPIRIDON

1. Argument

Horatius :
«...Servetur ad imum/Qualis ab incepto processerit, et sibi constet,»
(«...Străduieşte-te să fie pînă la capăt aşa cum a apărut întîi pe scenă, rămînînd fidel sieşi» — Epistola către Pisoni, „Arta poetică", Epistole, II, 3 anul 14 î.e.n.)
Marin Preda :
«— Rămăsei mut în faţa acestei declaraţii oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indestructibil acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem, trufia liniştită a unei vechi descoperiri că nu putem să fim ce nu sîntem şi că nici o aventură n-a putut şi nu va ispiti acest eu, bun sau rău, care constituie singura realitate a celui cărula îi e dat să parcurgă o viaţă, să accepte să lupte cu sine.»
Cel mai iubit dintre pămînteni, III, XXI, anul 1980 e.n.)

Situînd cu atîta ceremonie un scriitor ca Marin Preda sub semnul ludicului, nu recurgem — precizăm din capul locului — la cine ştie ce truc publicitar dibaci, menit să ne atragă spectatori. Titlul şi mai ales «dialogul închipuit în regie imaginară» de mai sus răspund unei obligaţii elementare. Avertizăm în acest fel pe cititor că va fi silit să ne urmeze, adesea, pe teritorii unde s-au consumat ilustre şi uneori «spectaculoase» înfruntări de opinii, privind acel sector al artei ce are drept simbol pe Thalia. Strălucitoare şi incitante ipoteze au pornit de la statutul proteic al *persoanei* (al subiectului, al eului) către ipostazele fiinţării sale ca *rol* (ca personaj) în *textul dramatic*. Sau — luîndu-se, de astă dată, ca plan de referinţă spectacolul — s-a pus sub lupă raportul dintre rol sau mască (pe aceasta din urmă latinii o numeau, — *nota bene !* — *persona)* şi purtătorul său, *actorul*. Dacă raportăm, succesiv, unul la altul *subiect* — *text* (rol) — *actor* (repere-cheie ale teatrului ca artă totală) obţinem algoritmul unui proces numit cîndva de Lacan «transformarea subiectului în discurs, prin defileul vorbirii». Se desenează astfel şi un itinerar posibil : cel al unei «aventuri», în termenii lui Preda. Pornim de la *subiect* către substanţa *obiectivă* a limbajului (rol, mască, personaj — ca elemente textuale), şi, de aici, mai departe, spre o *aparentă subiectivitate* — sau, dimpotrivă, *spre o înşelătoare* formă de *obiectivare ?* — *actorul*. Chemat să tălnuiască, sub masca sa, eul — oferindu-i alibiul confortabil al anonimatului şi al tipicităţii ; dar şi să «încarneze» rolul — dăruindu-i corporalitate şi culoare : aceasta e ambigua, paradoxala condiţie a actorului, deschisă în decursul vremurilor celor mai incitante speculaţii Ne-am putea încumeta, eventual, să urmărim devenirea *eu — rol — actor* şi pe traseul *autor — rol — actor ;* numai că o atare încercare nu este *din oficiu* semnificativă. De-atîtea ori, ea nu ne spune — vai ! — nimic esenţial despre literatură. După cum sînt şi autori în cazul cărora — din raţiuni multiple — ea este oportună şi revelatoare. Că Preda este unul din aceştia : iată un adevăr de demonstrat.

Ne mai rămîne, în fine, de justificat şocanta (poate) opţiune de a întrona pe Diderot şi pe Horaţiu zei tutelari ai unor rînduri despre... Marin Preda. Căci glosatori iluştri pe marginea universului scenei s-ar fi găsit, cu multă uşurinţă, ceva mai aproape de timpul sau de meleagurile noastre. Ne-am oprit cu toate-acestea la Horaţiu — spirit a cărui apetenţă exemplară pentru *colocviu* i-a incitat pe unii dintre exegeţi să-i situeze opera sub genericul simbolic *Sermones* (conversaţii). Cît de aproape e (privit în acest fel) Horaţiu de specia de autor pe care-o ilustrează Preda vom arăta la locul cuvenit. Diderot, apoi, în istoria literaturii, se identifică (aproape se confundă) cu o modalitate de expresie care serveşte — cum s-a spus — de «cifru» optim de lectură al operei lui Preda. Căci nu doar ficţiunea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(Jacques le Fataliste et son maître) ci și reflecția estetică *(Le Paradoxe sur le comédien, Le Neveu de Rameau,* ș.cl.) se înfățișează în opera lui Diderot învești-mintate în *haina dialogului.*

Vom recurge deci la modelul spectacolului — cu arsenalul său de trucuri ludice — ca să descoperim în textele lui Preda rodul unei atitudini fondatoare (față de *sine ; față* de *celălalt ; față* de *lume).* O atitudine ce-și selectează cu uimitoare consecvență registrele reperelor formale — incitîndu-ne să le organizăm într-o *Retorică.* Considerînd pe autor — cum spuneam — un caz în speță al subiectului sau al persoanei, putem constata că susnumita Retorică trădează și o poziție aparte față de lumea creației, de scris, de literatură: dincolo de ea se profilează nu doar o *Etică* ci și o *Estetică sui generis.* Dacă se va dovedi, în final, că se pot trage anume concluzii și în legătură cu analogia și izomorfismul celor două planuri — enunț și enunțare, produs și producere, ficțiune și metaficțiune, personaj și autor, în fine, modelul ideal în planul valorilor morale și respectiv al celor estetice — responsabilitatea va reveni integral autorului, nu nouă.

Ca exeget, răspundem numai pentru opțiunea de a «vorbi» despre Retorica, Estetica sau Etica lui Preda, în termenii împrumutați lumii scenei. Dar autorul însuși ne ispitește, ne îndeamnă, s-o facem, recurgînd — cu frecvență semnificativă — la etalonul teatrului ca să-și prezinte lumea. Ba chiar și personajele-i urmează pilda. În afară de asta, paradigma spectacolului mai are și o calitate aparte, ce îi îngăduie să se «muleze» pe structura de adîncime a operei lui Preda, iluminîndu-i recurențele. S-a spus în repetate rînduri că, dintre toate artele cuvîntului, singur teatrul a conservat condiția originară a *oralității* (contactul nemijlocit cu celălalt ; identificarea/distanțare de tip special ; *catharsis-ul* — reflexia morală, raportarea la sine și la prezent). Acceptînd adagiul *lumea-i o scenă* — susțin exegeții — omul modern acceptă, vrînd nevrînd, condiția oralității scenei ca paradox existențial.

2. Totus mundus agit histrionem [1]

> «*Mă oprii mirat de seninătatea cu care,* actor și implicat în același timp în rol, alimentam și urmăream ca spectator această ireală dramă. Ce-i făcuse el *acestei femei ? mă întrebai din sală, în timp ce pe scenă* știam perfect de bine ce-i făcusem.» (Cel mai iubit dintre pămînteni, *III, p. 183)*

Indiciile care ne incită să gravăm pe frontispiciul operei lui Preda inscripția ce-ntîmpina pe spectatorii teatrului *The Globe* sînt foarte numeroase. Spectacolul contaminează registre ample și diverse ale existenței. Însăși cunoașterea, «revelația instantanee a unui adevăr» e, pentru Petrini, o formă de spectacol. Un amplu eseu proiectat de același are ca punct de pornire o viziune de substanță ludică asupra semenilor : «formele de ticăloșie începeau să apară pe pămînt drept cele mai fascinante spectacole». Spectacolul abjecției umane respectă toate exigențele canonice ale artei dramatice. Inclusiv pe aceea de a face posibil *catharsis-ul :* în acest caz aparte, o distanțare care merge pînă la violență și — potențial — la... crimă (! ?). Evoluția scenică a ticălosului — ni se explică — inspiră «o veselie de care amintindu-ți te apucă întîi o vagă neliniște, apoi o insuportabilă greață... (...) Pentru că nici măcar nu putem să spunem contemplînd o ceată de ticăloși (...) că păstrăm totuși în noi esența divină a solidarității noastre descompuse. (...) Esența unei solidarități, chiar descompuse se topește, și gîndul eliminărilor reciproce, *chiar prin crimă, încolțește, și chiar dacă rar devine fapt împlinit, răcorește sufletul devastat».* (II, pp. 343—344).

Acest spectacol al umanității e proiectat în versiuni *a căror anvergură variază* în modul cel mai semnificativ. În montarea cea mai fastuoasă, el coincide cu

[1] Inscripție aflată în 1599 pe frontispiciul teatrului *The Globe.* (În transpunere liberă : Fiecare om e un actor). Apud F. J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century,* Yale Univ. Press, 1972, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însăşi Istoria. Pe cînd în varianta cea mai simplă — redusă, ca scenografie şi protagonişti, la strictul necesar — reprezentaţia este un dialog uzant, neiertător, prin care se înfruntă *El* şi *Ea*. (Specificul dialogului dramatic — constata Etienne Souriau — e lupta încrincenată a personajelor cu ajutorul cuvintelor ; în teatru, verbul e o armă a acţiunii [2]). Un izomorfism desăvîrşit — a cărui pîrghie e tehnica regizorală — face comparabile şi analoage între ele nivelele multiple ale acestui *«gran teatro del mundo»*. La scara planetară, ca şi la cea domestică, totul se desfăşoară cam după acelaşi tipic. Între farsa înscenată de Hitler ca să-l tragă pe sfoară pe doctorul Hacha şi cea montată («într-adins») de Moromete, ca să-l păcălească încă odată pe «percitor», nu e, practic, nici o diferenţă. Chiar şi dialogurile scriitorului Preda cu un confrate, care-i pune întrebări *«despre firea scriitorilor, despre Călinescu, despre capacitatea de înţelegere a copiilor»* etc., se desfăşoară pe o astfel de scenă a lumii, o scenă unde actor şi spectator sînt roluri reversibile şi care nu diferă prin nimic de ograda lui Moromete. *«Aş fi vrut să fim undeva singuri, într-o odaie liniştită* — mărturiseşte Florin Mugur — *dar mă găseam parcă în ultimul rînd al unei mari săli de spectacole, în care cel care juca rolul principal, de tată, de soţ, de stăpîn al casei, îmi dădea concomitent răspunsuri [...] Şi deodată, acea încăpere mi-a apărut drept ceea ce şi era de fapt, o curte ca toate curţile, de ţară [...] în mijlocul căreia Moromete povestea unui prieten ceva»*. (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Ed. Albatros, 1973, pp. 29—30).

Paradigma Retoricii lui Marin Preda este, după cum se vede, *ludică*. Interesul scriitorului merge cu deosebire către *rol* şi *actor* ; el pare realmente fascinat de repertoriul *rolurilor* pe care le oferă teatrul lumii, de *performanţele actoriceşti* şi de *efectul* lor. Privit de la cea mai mare altitudine, universul cărţilor lui Preda oferă o amplă desfăşurare de «scene» : scene istorice ; scene din viaţa social-politică sau culturală ; scene din viaţa domestică; scene din viaţa erotică; în fine — oricît ar părea de curios — scene din viaţa interioară a sinelui. Cum spunea un mare poet, un joc pe care îl joci *«în unul, în doi, în trei, în cîţi vrei...»*. Să spicuim, la întîmplare, cîteva exemple.

Istoria marilor mase umane văzută ca mecanism implacabil, ce favorizează seria şi norma, împingînd pe insul de rînd în anonimat şi reducînd pe marile vedete la rangul de umile marionete, nu l-a atras niciodată pe Preda. (O declară de altfel, ritos, în *Delirul*). Numai transformată în «pătanie», în procesiune carnavalescă, în farsă tragică sau în *comedia dell'arte* trăită şi jucată, ea poate să stimuleze pe scriitor. Există *mari vedete care încarnează şi exprimă*, în momente-cheie, istoria. *«Un om în delir, sparge şi distruge tot ce întîlneşte în cale. Dar ce poate un om întîlni în cale ? Propria-i casă şi cel mult cartierul în care poate alerga bezmetic cu un cuţit în mînă. [...] Dar dacă înlocuim cartierul cu un continent şi individul comandă armate puternice ? Cuvintele şi hotărîrile lui devin acte istorice. Prin delirul său istoria se exprimă, ea însăşi în delir...»* (*Delirul*, Ed. Cartea Românească, 1975, p. 331). După cum există şi umili figuranţi care doar *suferă* istoria — cum este, de pildă Ştefan, pierdut ca Fabricio del Dongo în teatrul unor operaţii militare haotice, sau «buimăcit» de procesiunile absurde şi groteşti ale «cămăşilor verzi». Dar şi acestora scriitorul le acordă o şansă : de a nu se lăsa striviţi de scenariu, de a se distanţa devenind — într-un anume fel — propriii lor spectatori. A valorifica această şansă înseamnă în opera lui Preda a exprima o atitudine în faţa textului şi a regiei, a asuma un rol în mod lucid şi conştient; mai exact a avea veleităţi de *«inspector din oficiu al istoriei»* (un calificativ aplicat lui Ştefan de un personaj din *Delirul* şi care se potriveşte tot atît de bine şi lui Călin Surupăceanu, lui Niculae, lui Petrini sau lui Ilie Moromete). Pe scena «parlamentului» lui Iocan — de pildă — istoria devine un fel de improvizaţie cu pornire de la un text prestabilit. Actorul principal începe să citească *«cu un glas schimbat şi necunoscut, parcă ar fi ţinut el un discurs celorlalţi»*. *«Agricultura* — glăsuieşte, în stil caragialesc, textul recitat de Moromete — dacă este ocupaţiunea manuală principală a românului, *nu este totdeauna şi ocupaţiunea lui mintală...»*. Moromete se opri şi rămase cu privirea ţintă la ziar. Tăcerea continua.

[2] Les *Grands Problèmes de L'Esthétique Théâtrale*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, (fără dată), p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«— *Hehe!* comentează un spectator tăcerea expresivă a actorului — *he, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete.*

— *Adică, se răsuci Moromete spre Cocoșilă, lăsînd pentru moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!*

Cocoșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri». (*Morometii*, I, ed. 1981, p. 121).

Prin condiția sa inițială, Moromete este — ca atîția alții — un simplu purtător al scenariului istoriei, pe care are însă darul — șansa, cum spuneam — să-l înțeleagă, să-l contemple dinafară, să-l comenteze cu mult haz. Preda sugerează cu finețe că asemenea *«inspectori din oficiu...»* pot dobîndi treptat un tip aparte de creativitate (de esență ludică, firește) tinzînd să re-prezinte, să facă să fiinţeze istoria. Pe scena social-politică, de pildă, Ilie Moromete poate fi autor, regizor și actor al unor scenete hazlii, în care autoritatea publică — jandarmul care vine să-l aresteze pe Achim, sau «percitorul» — ies cu onoarea feștelită. O ipoteză cu atît mai plauzibilă, cu cît unii dintre potențialii autori — simpaticul Petrică Nicolau, Petrini însuși sau Ion Micu — au și profesional tangențe cu activitatea creatoare. La *Luceafărul literar* — gazeta pe care o conduce în capitală — Micu concepe și pune în scenă (observă Petrini) spectacole literare hilare, exclusiv pentru uzul inițiaților. E și motivul pentru care Petrini refuză *«să se dea în spectacol» la* această revistă. *«Ce-ar fi trebuit să fac eu acolo dacă m-ar fi angajat în redacție, cum îmi dăduse de înțeles? [...] Cel puțin cînd albeam cu var trunchiul unui copac puteam gîndi că sînt grădinar. Dar acolo ce puteam gîndi că sînt? Cel mult un regizor de circ care dădea spectacole într-o arenă goală».* (II, p. 199).

Aria cea mai semnificativă și mai pitorească a teatrului lumii lui Preda grupează numeroasele «scene din viața domestică». De pildă sfaturile de familie ale Morometților, al căror scenariu Catrina îl cunoaște prea bine: *«...tatăl nu numai că n-o opri pe mamă să vorbească mai departe, dar lăsîndu-și fruntea în jos, parcă chiar o îndemna să-l învinuiască și mai mult. Ceea ce Catrina și făcu, și încă cu multă pricepere, deoarece nu era prima dată cînd jucau împreună, față de copii, această comedie».* (I, p. 196). Interesant e comentariul actorial pe marginea schimbării de *dicție* și de *postură* a lui Moromete, în momentul cînd iese din rol, abandonîndu-și ca un actor, travesti-ul în cabină. *«Moromete se ridică de pe pat și deodată părăsi consiliul de familie.*

— *Aoleu, mă dor oasele! se cumpăni el pe șolduri.* Avea cu totul alt glas». (p. 200).

De obicei, reprezentațiile de acest fel se grupează în jurul evenimentelor curente (mai mult sau mai puțin festive) ce intervin ritmic în viața unei familii: aniversările căsătoriei (cea a soților Petrini care se dau în spectacol la Tasia); botezurile (cel al Silviei); vizitele unor prieteni (a lui Petrini la soții Nicolau, apoi a soților Micu la cuplul Petrini); în fine, chiar și „despărțirile" (Călin și Maria, Petrică și Matilda, apoi Victor și aceeași Matilda) — spectacole lungi, palpitante, cu acte numeroase, în care divorțul marchează doar căderea cortinei. Un caz ceva mai aparte e comedia „bolii", jucată de Moromete ca s-o gonească pe Catrina.

În episodul memorabil al botezului Silviei, funcțiile diferiților participanți sînt grijuliu demarcate de povestitor. Protagonista recitalului e, fără îndoială, Matilda — o actriță ce joacă rolul vieții sale, uluindu-și chiar soțul cu forța sa de expresie: *«....ceea ce mă uimea mereu era humorul ei, din tonalități imposibil de descris! un humor popular, compus din uluiri, nedumeriri...».* Comentînd sentențios, subliniind prin refrene gnomice replicile actriței principale, bunicul Petrini obține efecte savante, de cor antic. În fine, spectatori sînt — considerate în bloc — rudele, printre care soțul ultragiat manifestă un interes pur artistic pentru reprezentație, detașat ca un comentator de presă: *«...eu o ascultam astfel, pentru că, desigur, forța ei de mistificare era pentru mine o revelație stupefiantă. Vroiam s-o mai ascult, mi-era chiar frică să nu înceteze [...] și rudele care sînt setoase de spectacol să micșoreze proporțiile catastrofei».* Tot lui Petrini îi revine și rolul de a rosti (ca în *As you like it* sau ca în *The twelfe night, or what you will)* o scurtă adresare către public, anunțînd căderea cortinei: *«Revenii în hol foarte vesel și spusei: „Ei domnilor, spectacolul s-a încheiat, a fost foarte reușit, biletele au fost pe gratis, ieșirea prin Sărindar cum se spune la București"»* (I, p. 446—457). Un rol tipic de «bufon» după cîte se vede — actor și spectator deopotrivă (cum ne

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mărturisește în fragmentul pe care l-am ales mai sus ca *motto)* — rîzînd amar, sau plîngînd senin, în timp ce își contemplă soarta. *(«Dar de cînd m-a ars năpasta / Tii, ce ploaie și ce vînt ! / Și mi-am luat și eu nevastă / Plouă-ntr-una pe pămînt // Piesa-i gata, trag oblonul ș.cl.»* — sună un adagiu omolog într-o bine cunoscută piesă).

De regulă, în textele lui Preda, *erosul* (ca tip de relație umană) *are un marcat caracter ludic.* O ipoteză la care, în *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (un pseudojurnal ce stă, ca și *Cel mai iubit...* sub semnul îngemănat al lui Eros și Thanatos), Rilke pare de asemeni să subscrie. Parabola fiului risipitor — cheia hermeneutică finală a acestei neobișnuite alcătuiri literare, la limita dintre ficțiune și realitate — e transformată de Rilke în legenda *«celui care nu voia să fie iubit»*. A unui *preaiubit* (sau *neiubit ?)* ca Petrini, care în final se întoarce, el însuși fiu risipitor, în casa părintească. *A-fi-iubit* explică acolo Rilke, înseamnă a trăi *„mințind o viață aproximativă"* (s-ar putea spune foarte bine și «jucînd o viață»), *atribuită și impusă nouă de celălalt.* Observația este perfect valabilă, la Preda pentru atîtea cupluri, precum Călin/Maria, Niculae/Simina, Victor/Matilda, apoi Victor/Suzi. Iată un pasaj revelator pentru modul în care «minte» Suzi rolul atribuit ei de Petrini : *«Ea însă, dorind să fie sinceră, cum înțelesese, din învinuirile mele că nu fusese, zădărnici acea reînviere și mă făcu să descopăr că eu iubisem pe nesincera aceea care mă fermeca, și nu pe sincera asta fără vocație [...] Iar să continui eu ca mai înainte nu se mai putea. nu mai aveam în fața mea o ingenuă ca atunci cînd o cunoscusem, ea nu mai putea simula perplexitatea, uimirea...»* (III, p. 332). Matilda încearcă și ea — fără succes — să reducă la normele unor roluri celebre atitudinea față de ea a fostului și, respectiv, viitorului soț. *«Ne cerea să ne împăcăm, în stil dostoievskian, eventual să plîngem și să ne îmbrățișăm : Victor Petrovici, să exclame el cu glas gituit, unde am ajuns, ce trepte ale josniciei am coborît, Piotr Nicolaevici, să-i răspund și eu strangulat de emoție, o iubim, o iubim amîndoi, să fim mîndri de ea...»*. Petrică are însă propria-i versiune scenică a despărțirii de femeia iubită *«Ei na ! Hodoronctronc !* (comentează moromețian Petrini prins în plasa atîtor urzeli regizorale) *Taci că intriga în care căzusem era atît de... Aveam să murim toți trei. „Știți ce spune Fortinbrans, adaugă el rînjind : ridicați de aici leșurile...»* (I, 174).

În fine, mai spuneam, însăși singurătatea personajului la Preda — singurătatea «intrușilor», a «nelubiților», a unor contemplativi ca Moromete — este adesea de substanță dialogică și ludică : o singurătate în doi, cu sine însuși, *un spectacol al oglindirii interioare*[3].

O analiză de text mult mai strînsă decît ne putem îngădui noi aici, ar arăta în ce măsură în opera lui Preda revelarea sinelui de către sine — prin «dialogul mut» cum zice Petrini, dar încă prin atîtea alte variante ale autocontemplării ludice — confirmă, pas cu pas, lanțul de echivalențe în care străvechi speculații plasau *Oglinda — Autocunoașterea — Anamneza — Cuvîntul* — și, *în ultimă instanță, Creația* însăși. (Imaginea oglinzii ar fi deci creație, ca și imaginea amintirii, conchide frumos Baltrušaitis). Vom face — cu regret — un simplu inventar ; mai mult o selecție aleatorie de «mostre». Autoconversația, prin care un personaj își dezvăluie sieși gînduri și frămîntări legate de prezent, exprimă în discurs dialogat impresii, opinii, despre sine, despre alții, despre lume, sau își supune unui examen retroactiv aventura conștiinței — e un comportament verbal curent al personajului lui Preda. O modalitate de expresie foarte apropiată de canonul către care însuși scriitorul Preda a împins pe nesimțite așa-zisele sale colocvii cu Florin Mugur. Recurg frecvent la ea Călin, Petrini, Niculae sau Ștefan ; o exersează, *«prin grădină sau pe la loturi»*, și Ilie Moromete pe măsură ce înaintează în vîrstă, și se retrage din parlamentul lui Iocan sau din cenaclul fondat în pridvor împreună cu «liberalii».

În *Cel mai iubit dintre pămînteni* (dacă ne gîndim la personaj, dar, firește, și în *Viața ca o pradă*, dacă avem în vedere și pe autor) singurătatea ludică îmbracă haina cea mai propice: re-prezentarea și eliberarea de sine prin *scris*. Aici se stabilește întocmai acea înlănțuire, din aproape în aproape, între autoreprezentarea prin oglindire *(theatrum*-ul sinelui), anamneză, cuvînt și creație de care pome-

[3] Conștiința culturală a omenirii — arată Baltrušaitis — a stabilit din vremuri foarte îndepărtate o echivalență între *speculum* și *theatrum*. *Oglinda, Eseu privind o legendă științifică*, Meridiane, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nea Baltruşaitis. Modelul ideal al spectacolului (al său, al celuilalt, al lumii) este, pentru conştiinţa creatoare, Opera. Dacă — aşa cum ne-am străduit să arătăm în paginile de mai sus — *timpul enunţului* e în bună parte un timp al spectacolului, al actorului, pentru Petrini *timpul enunţării*, al redactării manuscrisului, este în mod evident un timp al *spectatorului*. Clivajul existent în scrierile intimiste (jurnale, memorii, scrisori) între timpul trăirii şi acel al scrierii ne apare aici *ca un clivaj spaţial între scenă şi sală* — într-un spectacol în care spectatorul este (pe scenă) autor, personaj şi actor, acordîndu-şi luxul unei distanţări de sine proprii *catharsis-ului*. Fiindcă în *Cel mai iubit* — înţelegem deja pe parcurs, dar ni se spune răspicat în final — funcţia primordială a scrierii este cathartică. *«Mi-am recitit ccest lung manuscris şi dincolo de ceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, şi cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit»*. (III, pp. 332).

Revenind, acum în final, la ipoteza sugerată în titlu, putem admite că insemnele formale ale retoricii sale, Preda le împrumută registrului ludic; că la *temelia acestei retorici se află modelul uman — Paradigma — Actorului;* că obiectivele sale vizează efectul asupra spectatorului, şi că resortul său primordial este *tensiunea relaţiei dialogale*. O relaţie care ţinteşte dialectizarea (în sens strict filosofic) a însuşi adevărului, transformarea sa în opinabil, în plauzibil, în spectacol. O relaţie care *implică arta de a se înfăţişa pe sine drept Altul*.

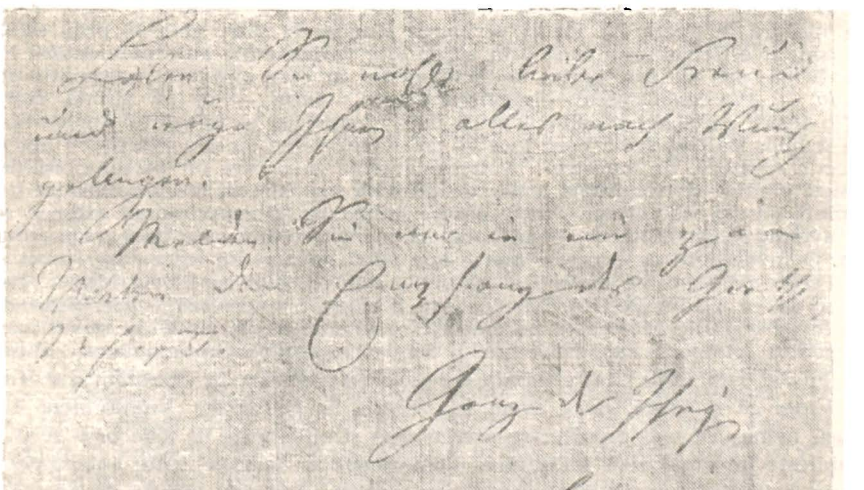
Specialiştii n-au întîrziat să remarce că prototipul *Actorului* e un model şi o sursă însemnată a eroului romanesc, în sensul său modern; acel sens legat prin geneză de veacul moralist al luminilor[4]. În spatele actorului şi al măştii, descoperim mergînd pe-această filieră, o persoană (un subiect uman) şi un sistem de norme : o morală.

Dar, pe de altă parte, într-unul dintre textele fundamentale ce i s-au consacrat în timpul veacurilor — *Le Paradoxe sur le comédien*[5] — Actorul este cazul cel mai general al insului dotat cu forţă de expresie : artistul. Puse în seama unui creator, normele numite configurează o estetică.

(Continuare în numărul viitor)

[4] Irina Bădescu, *Cours de littérature et civilisation Françaises, le XVIII-e siècle*, Bucureşti, 1978 p. 140—146.

[5] Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, 1967 p. 12—16.



FR. SCHILLER — finalul scrisorii din martie 1805 (faximil) ; vezi p. 83.
FR. SCHILLER — aus dem Brief vom März 1805 (Faksimile) ; s. S. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Mircea Horia SIMIONESCU

De ce scriu? Dacă, scormonind adînc depozitul meu de motivații și acoperiri, aș reuși să identific rațiunile pentru care scriu și le-aș așeza într-un tablou cît de cît sistematic, tare mă tem că lectura lui m-ar arunca în cea mai lamentabilă deznădejde și, într-un moment de luciditate îndelung aminat, aș înceta de-a mai continua o activitate sprijinindu-se pe-o schelărie atît de șubredă: am început să scriu simțind că observațiile, descoperirile, trăirile mele se disting de ale celorlalți și, numite, îi pot interesa pe contemporanii mei și pe cei ce vor veni, lucru în fond nedovedit, aproape o enormitate; am continuat să scriu, îndemnat de o mulțime de comandamente și satisfacții, pe care anii mi le-au învederat copilărești. Practicat un lung timp pentru motive în care se înnoadă dorința de-a te remarca în vreun fel (în lipsa unui ceas de aur sau cățel de rasă), iluzia că trecerea zilelor cimentează o existență mai puțin pieritoare (de unde și sentimentul horațian al construcției unui monument în bronz!), și conștiința că înjghebările tale, admirate de cîțiva semidocți, reprezintă într-adevăr valori de întrebuințare și-atunci producția lor este necesară etc., scrisul apare mai curînd un paleativ și-o condiție ocazională decît, așa cum se pretinde, o înaltă misiune.

Devenind singura mea îndeletnicire constantă, în bună măsură legitimată printre semeni, o altă modalitate de-a fi mi s-a părut de prisos... Pentru un om, pachetul acesta voluminos de iluzii îi este prea suficient și eroarea repetată s-a transformat în habitudine vicioasă, iar cînd societatea s-a mai și grăbit a mai schița o dezmințire... Singurul mod de a ieși din penibila situație în care ai intrat era de-a încerca să convertești viciul în virtute, de-a te strădui, prelungindu-ți iluziile pe-un teritoriu neconsolidat (rămîne de văzut cît de cinstită este treaba aceasta), să reduci disproporția între ceea ce produci și ceea ce se-așteaptă de obicei de la un artist. Că lucrurile stau astfel, ajunge și numai o singură experiență; ia în mînă oricare din marile opere ale unui scriitor dinaintea ta, și-ai să constați dintr-o ochire că toată strădania și buna ta credință nu reprezintă decît o stingace tentativă de-a repeta ceea ce în mod cert este nerecomandabil a reproduce și doar ipoteza că și autorului ilustru i s-a întîmplat la fel, la vremea lui, te mai mîngîie întrucîtva înaintea rătăcirii.

Este de-a dreptul subiect de comedie să vezi cum, dintr-o argumentare atît de precară și inconsistentă, dintr-o aventură atît de amatoristă se bătătorește o potecă pe care ne mințim a o numi destin, cum ingeniozitatea, mai fertilă decît geniul, alcătuiește din ele o anecdotă cu pretenții de biografie exemplară, cum armamentul greu al terminologiei consacrate face baraj de fum și de vorbe mari ca să puncteze cît se poate de «serios și responsabil» jalnica eroare: am simțit de timpuriu chemarea..., nu puteam face altceva decît să scriu și iar să scriu..., datoria mea, responsabilitatea mea, misiunea mea..., nemoartea (sic) *care mă ispitea etc.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Intrat ca vai de capul meu la examenul lucidității, al sincerității și socotelilor ultime, ce pot să răspund decît că așa a fost să fie, așa trebuia să fie ?, să răspund, mîndru și fără a clipi din ochi, că, dacă ar fi să reiau viața de-acolo de unde mi s-a oferit, la fel aș proceda și la fel aș merge... ? Cuvinte mari și clamoroase, deșteptăciuni de licean stăpîn pe-o claviatură a strecurării abile printre perdelele de promovare !...

Se-nțelege, și cititorul acestor rînduri nu este ultimul examinator plin de îngăduință, că nici un scriitor — superb repetent la școlile explicațiilor și împlinirii — nu poate răspunde la întrebarea de ce a scris *fără să recurgă, mai priceput sau mai puțin priceput, la fițuica îndelung și cu succes utilizată...*

Da, comedie s-ar numi toată această superbă înșelătorie în plină lumină a zilei, pentru că, la încheierea examenului, candidatul care s-a bîlbîit, a simțit fiorii morții cuprinzîndu-i ființa și s-a salvat cum numai pielea cînelui trecut prin iarnă știe, primește biruitor, ca notă a vredniciei lui, calificativul deloc neînsemnat : «înaltă conștiință artistică».

În ce cred ? *Pe o premisă falsă nu se pot construi decît raționamente de aceeași calitate. Frecventarea aplicată, chiar dacă neacoperită și, vai, în veci incompletă, a meșterilor profesiunii alese, ca și observația vieții, activitate dintre cele mai generale și pasionante, m-a condus fatalmente la unele dexterități și, aproape întîmplător, la mărunte descoperiri. De la care, cu oarecare bunăvoință și străduanie, rămîne doar un pas pînă la întocmirea unui program estetic de folosință personală și îndelungată, ținînd loc de rațiune superioară. Consecvent cu comparația scolastică (nu-mi vine acum una din domeniul militar, ce limpede ar deveni demonstrația !), caut să-mi închipui ce aș răspunde la un examen mai pretențios, de doctorat în litere caligrafiate... Aș spune că, înainte de orice altceva, cred în marea putință a cuvîntului de a numi adevărul, mai exact de-a despresura spiritul omenesc de o mulțime de prejudecăți, false principii, obișnuințe și ticuri morale, prin modele corecte și frumoase în stare să limpezească ochiul și să înlăture observațiile înșelătoare. Literatura, pînă la un punct instrument al filosofiei, folosind tehnici mai directe, deși la prima vedere mai imprecise decît ale filosofiei, poate repune simțirea și gîndirea omenească în cea mai firească și propice stare de funcționare, exercițiile ei oferind speranța de-a conduce, odată adevărul decelat și localizat, la ultimele consecințe în planul activităților de tot felul. Avantajul ei stă, practic, în inepuizabila calitate de a se putea impregna de toate darurile științelor, spre a le purta și a le distribui pretutindeni. Purtătoare de valoare ca și moneda și, ca și aceasta, în stare să se dividă în fracțiuni divizionare, literatura n-are trebuință de oficii de schimb și de traducere, limbajul și terminologia ei fiindu-și suficiente lor însele, și cu vastă arie de circulație, cu condiția ca jocul ideilor să se păstreze mereu liber și înnoirea să nu piardă din vedere înaltul, nobilul scop.*

Literatura se adresează nu numai rațiunii, viziunea ei strategică are în vedere bastioane dispuse pînă departe în linia de apărare a prejudecăților, armele ei se insinuează prin toate mijloacele, inclusiv prin simțul crud și sentiment, prin intuiție sau logica formală. Numai o concepție școlară, metodologică, și o practică devenită serialistă au condus arta fără repetiție a literaturii la codificări osificate, dar nu e mai puțin adevărat că aceleași mijloace au creat și posibilitatea spargerii lor la timp potrivit. Oricît de asemănătoare printr-un șir de procedee și aspecte exterioare, operele literare, unicate absolute, nu își sînt rudă, istoria literaturilor fiind (privită de foarte sus și în lumina celor spuse mai înainte) o disciplină neștiințifică, necunoscînd, în ultimă instanță, raporturi de cauză—efect (doar despre condiții și determinări dacă mai poate fi vorba).

Aș îndrăzni să spun, acum la încheierea tetralogiei mele, că Ingeniosul bine temperat *(1969—1983) pe acest suport de argumente s-a clădit și, dacă ea ar fi izbutit să fie ceea ce proiectul urmărea, aș fi avut satisfacția de-a vedea, în an-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

samblu și în fiecare detaliu, cum literatura poate fi exclusiv literatură, neobligată a recurge la nici unul dintre mijloacele altor arte. Inviciat pînă în măduva oaselor de-o eroare ce s-a prelungit timp de peste 40 de ani, îmi place să cred că nici un alt domeniu nu mi-ar fi oferit, ca acela al literaturii, attea prilejuri de-a redescoperi lumea. Am înaintat măcar o propunere și încercările mele de-a afla un punct de observație despresurat de prejudecăți, încercări devenite îndeletnicire, au ajuns să-mi fie a doua natură. N-am desenat hărți ale descoperirilor noi, cît m-am străduit să propun un mod de-a porni, cu pînzele asigurate de vînturi spornice, într-o aventură. Dacă am făcut și eu ceva în literatura postbelică, îmi place să las modestia deoparte și să spun că am frecventat îndîrjit o eroare. Nu dintr-o eroare a descoperit Columb ceea ce adevărul îi sugera că trebuie demonstrat ? Dacă ar fi fost filosof și nu poet, Columb s-ar fi asigurat cu principiile vremii lui și ar fi ajuns pe scurtătura mărilor în Indiile asiate, atît de îndepărtate.

Despre eroare și rătăcirile omenești am scris mult (pînă a-mi ieși vorba că sînt un satiric umorist !), am trăit aventura cu sîngele meu și palmele făcute căuș. Între filosofie și literatură nu se află nici măcar un gard de nuiele. Ca să mă fac înțeles, voi spune că Socrate e un filosof de-a lungul întregii sale expuneri și explicări ; poet mi se înfățișează îndeosebi atunci cînd își încunună demonstrația, explicitînd-o, cu actul final. Literatura se află mai prejos decît filosofia, vor să spună unii. Dar unde se află gardul de nuiele și ce importanță are în discuție, prin ce se delimitează livezile plantate cu aceiași pomi ai Ideilor ?

Am încercat și voi mai încerca să arăt prin modele (citește figuri) că nu există garduri care să oprească terminologia științifică să intre în corpul literaturii, cum literaturii-literatură *nu-i sînt porțile închise înaintea nici unui fel de limbaj, inclusiv cel al matematicii, al administrației, al balisticii sau al artificiului fantezist. Realitatea, căreia îi rămîn fidel pînă la ultimele consecințe (anexată de unii confrați în exclusivitate, măcar că se dovedește doar parte a realității), trebuie cuprinsă în toată întinderea și integritatea ei.*

Cred (cu un fanatism multiplu supus încercării îndoielii) în puterea literaturii române de-a fi în avangarda gîndirii artistice a literaturii universale și o pleiadă de buni scriitori tineri — Mircea Nedelciu, Gh. Crăciun, Ștefan Agopian, Tudor Dumitru Savu, Ștefan Găbrian, Tudor Octavian — îmi dovedește azi că propunerile mele, dacă nu iau înfățișarea finită a operelor durabile, în mod cert aduc argumente ispititoare pentru omologarea unei tendințe. Unei literaturi care își propune demolarea prejudecăților, elemente ca anecdota, documentul, narația polițistă sau picarescă, ideologia, didacticismul, o mie și unul de bagaje aparținătoare tuturor îndeletnicirilor omenești nu-i pot produce decît tulburările/limpezimile *de care epoca noastră are nevoie : gîndesc la o literaură cu geometrie variabilă, altceva decît se-nțelege prin literatura totală, aceasta referindu-se cu precădere numai la teme și articulații. Zborul imaginat de mine nu presupune doar modificări ale aparatului de zbor, ci și un alt aer, o altă înălțime.*

Ca să te definești, uneori e util să arăți și ce nu iubești : nu iubesc cuvintele mari și «marile trăiri» în observatoarele spațiale cărora constructorul a uitat să le taie în perete o ferestruică.

Recitesc rîndurile de mai sus pentru a vedea unde se-ntinde eroarea și ce spațiu se laudă a fi luat ea în stăpînire. În fond, nu e literatură care să nu poată demonstra totul. Grecia are nevoie, spre a se explica, de întinderea misterioasă a Daciei ; ideile nu decad cînd încearcă să se facă sensibile. Îmi place să-mi închipui că înfățișările secolului meu au nevoie de suma erorilor mele spre a ajunge la un înțeles.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POETICA

TEXTUL ŞI INTERPRETUL ÎN VIZIUNEA LUI JEAN STAROBINSKI

«Alegerea obiectului de studiu, — ne avertizează Jean Starobinski — *nu este nevinovată [...], ea presupune deja o interpretare prealabilă, [...] este inspirată de interesul nostru prezent»* (v. *La Littérature, Le texte et l'interprète,* în vol. *Faire l'histoire,* II, Paris, Gallimard, 1974, p. 168). Urmîndu-l, vom mărturisi, la rîndul nostru, că opţiunea de faţă nu e tocmai întîmplătoare ; căci, într-o epocă în care interesul pentru ultimele descoperiri în materie de metodologie critică se transformă adeseori în fascinaţie necontrolată şi exclusivistă, cînd proiectul teoretic tinde rapid spre dogmatizare, ni se pare că poziţia de echilibrată receptivitate a criticului genevez are de ce să atragă pe oricine vizează o cît mai adecvată şi fructuoasă apropiere de textul literar. Venind în critică dinspre ştiinţă (este medic de formaţie), beneficiind în acelaşi timp de o solidă cultură filosofică şi filologică formată într-un spaţiu de confluenţă a spiritului francez cu cel german, Jean Starobinski a putut cîntări cum se cuvine aportul posibil, pentru critica literară, al ştiinţelor umaniste de care «noua critică» a profitat din plin. Cu un maestru ca Marcel Raymond, el însuşi trecut prin experienţa diversificată a două culturi majore, şi maturizîndu-se în atmosfera de emulaţie spirituală a «grupării de la Geneva» alături de un Jean Rousset, autorul *Relaţiei critice* era pregătit pentru o întîmpinare oarecum mai moderată a ceea ce, în Parisul tuturor avangardelor, înflăcăra spiritele novatoare, împingîndu-le nu o dată spre absolutizări şi extreme. Ex-centrica Genevă permitea — ca să preluăm o altă formulă a criticului — situarea la o anume distanţă a «reflecţiei libere». «Tematismul» care-i structurează, în esenţă, opera şi în interiorul căruia criticul îşi va descoperi şi dezvolta, cu vremea, o *temă* a sa, fundamentală şi cu valoare emblematică, nu va însemna pentru el un mecanism interpretativ rigid şi restrictiv, ci va constitui mai degrabă un mod de coagulare a unor linii de tensiune alimentate de multiple nivele ale cunoaşterii. Astfel încît, lipsit de prejudecăţi, şi situat pe o poziţie raţionalistă fermă, el se va manifesta ca o sensibilitate şi conştiinţă deschise, capabile de o limpede situare a fiecărui demers în ierarhia actelor de lectură. În ultimă instanţă, viziunea sa critică se va situa sub semnul *voinţei de sinteză,* al unui ideal al *criticii complete* sau *totale* — atît cît poate fi ea de completă în momentul dat al evoluţiei instrumentelor de care această disciplină dispune. Recunoscut de fapt ca irealizabil, acest ideal este, în orice caz, mobilizator. Şi, în ce priveşte peisajul critic românesc, el poate invita de asemenea la o reflecţie nu mai puţin fertilă.

Ceea ce atrage atenţia din primul moment la Jean Starobinski este definirea ecuaţiei text-interpret ca *relaţie dinamică.* În metafora «ochiului viu» este sugerată tocmai această esenţială mobilitate a actului interpretativ. În faţa «ascunsului (care) fascinează», privirea cititoare se simte chemată să descifreze sensurile dincolo de aparenţele imediate, de realitatea concretă a textului. Încă de pe acum (sîntem în 1957, an din care datează *Vălul Poppeei,* eseu inclus în volumul *L'oeil vivant,* 1961), criticul semnalează însă două posibile excese : tentaţia unei *intimităţi* depline, a unei *«complicităţi totale cu subiectivitatea creatoare»* şi, la polul opus, ispita extremei distanţări. În primul caz, *identificarea* ar provoca anihilarea vocii critice, căderea în «parafrază» sau «pastişă» ; în celălalt, «privirea de deasupra» *(le regard surplombant)* i-ar îngădui, desigur, criticului cuprinderea panoramică a «împreju-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rimilor» operei, ținînd de «mobilurile inconștiente», de *«relațiile complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social»* etc. — însă specificitatea operei, individualitatea ei s-ar pierde inevitabil. Soluția propusă va fi deci una intermediară, neexcluzînd nici intenția identificatoare, nici distanțarea reflexivă, ci presupunînd alternarea lor echilibrată : *«Critica completă nu este poate nici cea care vizează totalitatea (cum face privirea de deasupra), nici cea care vizează intimitatea (cum face intuiția identificatoare); este o privire care știe să ceară rînd pe rînd supra-înălțarea (le surplomb) și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă» (L'oeil vivant,* Paris, Gallimard, 1961, p. 27).

Această schiță a ceea ce va fi definit ca «relație critică» trasează de fapt jaloanele mari ale viziunii lui Jean Starobinski asupra întepretării ; ea introduce una dintre noțiunile pe care criticul le va evidenția necontenit — aceea de «reflecție liberă», care-i marchează diferența față de *«critica de identificare»* a altui tematist important, George Poulet, și deschide calea către evaluarea gradului de implicare a *interpretului* — iar pe de altă parte indică în *text* reperul major, atît ca punct de plecare al lecturii, cît și ca termen permanent de referință, cu funcție decisivă în verificarea validității discursului critic.

«Formă obiectivă» sau *«structură materială»*, textul va fi considerat și mai tîrziu *«obiectul viguros»*, *«referentul ce nu se lasă eludat»* și care cere o *«permanentă întoarcere»:* el oferă substanță comentariului critic și reprezintă un criteriu de adevăr. «Traiectul critic», ducînd *de la acceptarea naivă la o înțelegere integratoare»*, va fi condiționat, așadar, de o cît mai clară circumscriere a realității textuale. O activitate restitutivă, de natură filologică, atentă la evoluția variantelor spre forma definitivă, la *«definirea precisă a cuvintelor în contextul lor istoric»* etc., va preceda (nu însă în mod obligatoriu) actul interpretării propriu-zise, fiind ea însăși, în fond, un început de interpretare, depășind pura inventariere de tip pozitivist. Căci se poate descifra prin ea o mișcare a subiectivității creatoare, *«gesturile căutării, ale insatisfacției, apoi ale refuzului, care vin să dubleze ca sub-operă, prezența pozitivă a versiunii finale». (La littérature, Le texte et l'interprète,* în vol. cit., p. 170).

Oricum, apropierea de text presupune un moment al simpatiei sau empatiei, ca primă treaptă de înaintare spre operă. Regăsim aici ecouri evidente, ce vin dinspre «trăirea» sau «intropatia» diltheyană și «simpatia pătrunzătoare» a lui Marcel Raymond, numite drept condiții ale unei autentice comunicări cu opera. Jean Starobinski le preia doar ca pe niște premise ale «identificării», urmîndu-l în acest punct mai mult pe Marcel Raymond decît, cum am văzut, pe Georges Poulet. Căci o apropiere nu constituie pentru el decît un prim pas, căruia îi succede cu necesitate *studiul structurilor obiective* ale textului, ca «bază formală» a «seducției» inițiale, ca «substrat verbal» al sensului.

Așa-numita *critică imanentă* are în vedere și la Jean Starobinski, ca la toți reprezentanții «noii critici», opera ca întreg deplin structurat, ca *«sistem complex al raporturilor interne»*, în care *«nu există detaliu indiferent» (Relația critică,* trad. de Al. George, Buc., ed. Univers, 1974, p. 31). În această *«lume condusă de legitatea ei proprie»*, criticul e chemat să descopere *«corespondențe semnificative nu numai între valorile aceluiași nivel (fapte care țin de stil, de compoziție, de sonoritate), dar și corespondențe între valori de nivel diferit (fapte de compoziție ce-și găsesc o neașteptată confirmare prin concursul faptelor de stil»* etc. *(Relația critică,* ed. cit., p. 31). Textul poate fi caracterizat astfel ca un *«organism»* (și e o perspectivă în care criticul recunoaște o consecință a formației sale științifice), funcționînd ca *«joc al corelațiilor»*, în spațiul căruia aspectul «obiectiv» și cel «sublectiv» fuzionează, depășindu-se în felul acesta «sterila antinomie» tradițională dintre *fond* și *formă, idee* și *expresie* spre un *«monism al scriiturii» (op cit.,* p. 32).

O însemnătate particulară are, pentru etapa analizei imanente, introducerea noțiunii de *«cerc hermeneutic»*, preluată din critica germană (pe linia Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Leo Spitzer), care implică, printre altele, tocmai existența unei relații dinamice dintre parte/întreg — întreg/parte, necesitînd afectuarea acelui *du-te-vino* între diversele nivele formale și de semnificație. Dacă *«punctul de plecare se semnalează dintru început drept punctul care urmează să fie regăsit» (op. cit.,* p. 155), între cele două momente, al *«pre-semnificației»* și al semnificației integra-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare, are loc un întreg proces de metamorfoză și îmbogățire prin interpretarea ce situează obiectul în ansambluri lărgite ale cunoașterii. În această privință, studiul *Leo Spitzer și lectura stilistică* (cuprins în *Relația critică)* este, și el, deplin lămuritor, prin insistența cu care sînt degajate direcțiile unei tehnici de lectură pe care comentatorul le dezvoltă el însuși, vorbind despre existența unui *«cerc de cercuri»*, ca *«succesiune de totalități provizorii»* din ce în ce mai vaste. Reapare însă aici și o anume rezervă, ce fusese exprimată încă în *Vălul Poppeei*, atunci cînd Jean Starobinski semnala pericolul excesului de distanțare față de operă al *«privirii de deasupra»* : acesteia îi corespunde aici extrema lărgire a *«cercului hermeneutic»* pînă la nivelul unei maxime generalități, de la care interpretarea riscă să piardă din vedere specificitatea obiectului. Întoarcerea la text, preconizată pentru echilibrarea celor două tentații — ale identificării și distanțării excesive — se impune încă o dată. Cîteva magistrale analize aplicate unor texte considerate ca emblematice — v. episodul *Ospățului de la Torino* din *Confesiunile* lui Rousseau, în *Relația critică*, și fragmentul biblic al *Luptei cu Legiunea* din *Trois furreurs)* arată în ce măsură Jean Starobinski știe să descopere acel *«sistem de corespondențe»* dintre nivelele textului — în cadrul unei critici imanente — ce nu-și refuză totuși deschiderea spre spațiul amplificat al contextului socio-cultural.

Cu privire la acesta din urmă, autorul *Relației critice* se exprimă cu limpezime atunci cînd, afirmînd că opera este o *«lume condusă de legitatea ei proprie»*, adaugă imediat că ea este și *«o lume într-o lume mai mare» (p. 33).* Rotirea privirii spre *«împrejurimile»* operei se face însă din centrul textului, libertatea reflecției e o libertate condiționată. Abordînd problema raporturilor cu societatea și instituțiile ei, cu alte opere literare, Jean Starobinski se apropie de o «sociologie a *textului* literar», așa cum a prezentat-o mai recent un Pierre V. Zima, și care presupune relativizarea perspectivei structuralist-genetice conturate de L. Goldmann, prin deplasarea accentului pe structura intimă a *limbajului* și luarea în considerare a elementelor de opoziție, a ceea ce criticul numește *«relația diferențială și polemică cu literatura anterioară și cu societatea înconjurătoare» (Relația critică*, p. 34—35). Opera poate apărea așadar, dintr-o atare perspectivă, și ca «microcosm» sau *«rezumat simbolic»* al unei epoci, dar și ca factor de «destructurare». Recuperarea sau, mai exact, reintegrarea perspectivei sociologice asupra literaturii trebuie să evite, după Jean Starobinski, unilateralitatea și simplismul relației de strictă determinare, exterioară, a literarului de către social ; literatura e privită ca încorporînd în structura-i specifică dubla mișcare *dinspre* și *către* mediul socio-lingvistic în care ia naștere. (Să remarcăm, în paranteză, că o asemenea abordare suplă a contextualizării operei cu istoria ar fi scutit și o bună parte a criticii noastre de «sociologismul vulgar», după cum, mai aproape de noi, ar elimina reticențele față de lectura sociologică a textului literar, care sînt departe de a fi dispărut.)

Într-un sens similar (într-un dublu sens) este considerată de către Jean Starobinski și *relația dintre operă și autor*. Dimensiunea psihologică a textului e așezată în rîndul condițiilor sale *necesare* dar nu suficiente. Conștienți sau inconștienți, factorii psihologici generatori se cer descifrați în textul însuși, pe o traiectorie rareori simplu-liniară. Documentarismul biografic pozitivist este respins de critic, în numele descifrării dimensiunilor existențiale ale scriitorului în structurile de profunzime ale textului. Din acest punct de vedere, aportul psihanalizei nu e deloc neglijat, însă criticul nici nu primește fără rezerve toate sugestiile venite din această zonă a interpretării. Și poate că cea mai însemnată dintre reținerile sale privește chiar una dintre ideile centrale ale teoriei freudiene, și anume însăși interpretarea artei ca *«dorință deturnată în domeniul ficțiunii»* (v. eseul *Psihanaliză și literatură*, în *Relația critică).* Așa cum, proiectată pe fundalul istoriei, opera nu era acceptată ca simplă oglindă neutră a evenimentelor, ea nu e — dacă o punem în raport cu subiectivitatea creatoare — doar resfrîngerea unor mobiluri ascunse, împinse spre vîrsta primei copilării, a căror tensiune se rezolvă simbolic în ficțiune, ci — cum scrie criticul — opera *«trebuie considerată ea însăși ca un act originar, un punct de ruptură în care ființa, încetînd să mai sufere acțiunea trecutului, caută să inventeze, împreună cu trecutul ei, un viitor fabulos, o configurație sustrasă timpului» (Relația critică*, p. 245). Însuși destinul artistului este, prin operă, modificat.

Să menționăm, în sfîrșit, interesul manifestat de Starobinski pentru descifrarea *intenționalității operei*, așa cum e înscrisă ea în chiar structurile textului, cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

precădere în operele moderne, dar și la scriitori mai vechi : o demonstrație recentă e oferită de ampla cercetare dedicată lui Montaigne și *Eseurilor* sale (v. *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982).

Chiar și această sumară trecere în revistă a principalelor tipuri și momente ale lecturii, ilustrative pentru modul cum Jean Starobinski concepe «relația critică», poate da o idee despre amplitudinea deschiderii sale spre tot ceea ce, în spațiul științelor umaniste, poate fi profitabil pentru actul interpretării. «*Nici o metodă nu poate fi recuzată din principiu*» — se afirmă de altfel în *Relația critică* (p. 156) — iar insistența cu care se accentuează asupra primatului textului sugerează de fapt că fiecare operă oferă indiciile sistemului său preferențial de lectură. Ceea ce nu înseamnă desigur că se refuză posibilitatea unor alte tipuri de apropiere. Dimpotrivă, criticul se pronunță categoric pentru «*confruntarea globală a operei sub toate aspectele ei, cu toate tehnicile parțiale disponibile*» (*op. cit.*, p. 41) — confruntare implicînd o «*critică a metodei*» și avînd drept rezultat identificarea celor mai fertile căi de acces spre semnificațiile textului. Altfel spus, ceea ce cere criticul este o cît mai deplină *adecvare la obiect*. Rezultatele lecturii pot da seama, prin vigoarea ori slăbiciunea lor, de gradul de coerență al discursului critic și de productivitatea instrumentelor de interpretare pentru care s-a optat : «*Toată chestiunea* — remarcă Jean Starobinski — *rămîne însă de a ști dacă ea (metoda) e adecvată, specifică și suficient de completă*» (*op.* cit., p. 156). Permanenta revenire la text reprimă excesul *teoriei*, rigiditatea «*principiilor regulatoare*», atenuînd astfel, pe de altă parte, tendința discursului critic de a eluda, prin generalizare și raționalizare, *diferența*, specificitatea operelor. De aceea — afirmă criticul — «*orice lectură (trebuie) să rămînă neprevăzută, o simplă întîlnire, neumbrită de nici un fel de meditație sistematică, de nici un fel de doctrină prealabilă*» (*Relația critică*, p. 25). Este însă de remarcat imediat că situarea reflecției metodologice în chip de «*postfață*» a actului interpretativ nu înseamnă nicidecum, pentru Jean Starobinski, negarea acelor «*principii regulatoare mai solide*» menite să asigure disciplina lecturii și amintita adecvare la obiect. Din contra, el vorbește insistent despre necesitatea perfectei cunoașteri a instrumentarului critic, a tehnicilor de discifrare, atrăgînd, în plus, atenția asupra «independenței» și «autonomiei» omului cu care interpretul urmează să intre în relație. Căci pentru el — așa cum am observat deja — critica trebuie să fie o *întîlnire cu textul*, pe un traiect care să permită în egală măsură evidențierea structurilor obiective ale operei și libera reflecție a interpretului. «*Idealul criticii*» va fi definit tocmai sub semnul conjugat al «*rigorii metodologice (legată de anumite tehnici și procedeele lor verificabile)*» și al «*disponibilității reflexive (liberă de orice constrîngere sistematică*» (*Relația critică*, p 42).

Se conturează astfel, în linii ferme, și *locul interpretului în raport cu textul*. «*Individ istoric*», el este cel care își *alege* obiectul în funcție de «*beneficiul actual*» pe care îl poate oferi, el este cel ce decide și asupra metodei și decupajului celui mai productiv pentru descifrare, trasînd cercul sau «cercul de cercuri» hermeneutice ; el deține, apoi, acea «*energie a interogației*» ce provoacă textul la o cît mai completă dezvăluire a structurilor semnificative. Echilibrul dintre aspirația spre identificare și reflecția distantă depinde de propria sa disciplină spirituală, iar «*asceza impersonală a cunoașterii obiective*» se aliază la el cu suplețea, verva, «*forța de inspirație*» și puterea inventivă. «*Interpretul* — spune Jean Starobinski — *pune ceva de la sine chiar și atunci cînd pretinde că nu procedează decît la o descifrare. De fapt, el este într-o mare măsură producătorul a ceea ce descoperă în text...*» (*La littérature. Le texte et l'intreprète*, vol. cit. p. 180). Subliniem : *a ceea ce descoperă în text*. Căci pentru Jean Starobinski, interpretul autentic e tot ce poate fi mai depărtat de «*cititorul abuziv*», care își îngăduie să spună orice despre text, transformîndu-l într-un simplu pretext pentru dezvoltarea propriilor sale fantasme... «*Validitatea*» discursului critic nu poate fi astfel despărțită de adevărul el, verificat prin confruntarea cu opera.

«Completa metamorfoză» reprezentată, pentru Jean Starobinski, de actul lecturii critice (întrucît «*obiectul de interpretat a crescut prin întreg aportul activității de interpretare*») poate fi în felul acesta asimilată cu o *operă*, cu o *creație* ce poartă pecetea inconfundabilă a unei *personalități*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Personalitatea lui Jean Starobinski am așeza-o sub semnul *mobilității privirii critice*. Nu numai pentru că el știe să fructifice în propria creație sugestiile mai multor metode parțiale, realizînd un discurs de o deplină coerență, ci și întrucît lectura operei sale dezvăluie, de la o carte la alta, o *«obsesie modelatoare»* a cărei emblemă e *«ochiul viu»* și care-i coagulează de fapt întreaga viziune critică. Nu e deloc greu de observat că reflecția sa e dominată de o complexă tematică a privirii, căreia i se subsumează meditația asupra raportului dintre mască și realitatea ascunsă a eului, dintre aparență și esență : *«transparența și obstacolul»* la Rousseau, simbolurile privirii în teatrul lui Corneille și Racine, pseudonimia lui Stendhal, ambiguitatea ipostazelor clovnești ale artistului modern, *«cuvintele sub cuvinte»* în anagramele lui Saussure, *«teatrul lumii»* și măștile sale, la Montaigne, — constituie o suită de variațiuni pe aceeași temă obsedantă. În ultimă analiză, aceasta mobilizează însăși viziunea asupra actului critic, *«ochiul viu»* deschis spre *«ascunsul (care) fascinează»*, provocat de *«măștile»* cuvintelor la o trecere a pragului către sens. Interpretul descoperă în texte tot atîtea acte de interpretare, sfîrșind prin a se defini pe sine însuși ca interpret. Este deci îndreptățit să afirme — cum o face într-un recent interviu — că : *«A interpreta o operă înseamnă și a te interpreta pe tine însuți, înseamnă, așadar, a face operă de autoportret de autocritică»* (v. *Starobinski en mouvement, propos* recueillis par Anttoine Gaudemar, în *Magazine littéraire*, No. 192, februarie 1983, p. 77).

Ion POP

TEXT ȘI REALITATE

Știm astăzi că relația text/realitate nu se pune doar în termenii categorici ai mimesisului aristotelic, că arta adică nu este o simplă reflectare a realității pe care o «înfățișează», o «povestește» într-un mod oarecare, și că textul în sine are propria sa realitate, *este* o altă realitate, diferită de aceea a situației pe care o descrie sau, cel puțin, o presupune. Dar iarăși este indiscutabil să între realitatea textului și realitatea lumii pe care el o configurează există un raport oarecare : neclar, dar cert. Acest raport nu este ușor de definit și nici nu se poate fixa într-o singură definiție pentru că el comportă de fapt o infinitate de tipuri posibile, după cum și textul în sine poate prezenta o multitudine practic infinită de tipuri, de la cel care prezintă în chip direct realitatea — sau ceea ce autorul vrea să treacă drept realitate, memoriile de pildă — pînă la cel care își propune programatic să rupă orice legătură cu aceasta. De obicei, într-un text dat, cititorul urmărește simultan o dublă realitate : a textului, pe de o parte, și pe de alta aceea a lumii reflectate în el. Rareori cititorul face abstracție de dubla realitate a faptelor care apar într-un text, citind literatura cum citesc gazeta eroii lui Caragiale ; de obicei, acesta trage tot timpul cu ochiul dincolo de text pentru a încerca să vadă mai departe sau mai adînc în culisele de care el este mai mult sau mai puțin conștient, caută să identifice locurile sau oamenii despre care este vorba pentru a afla mai multe despre acțiunea care abia prinde să se contureze în fața ochilor săi. Inevitabilele raportări la evenimente sau personalități reale care survin în textele literare sînt luate în aceste cazuri drept indici siguri de identificare — cum și pot fi uneori — iar conjecturile rezultate sînt reintroduse în circuitul textului, căruia i se deturnează în acest fel intenția genuină, veritabila adresă. De aici a și izvorît o întreagă ramură detectivistică a istorlei literare, adînc preocupate să afle care este orășelul «de munte» în care se desfășoară acțiunea *Scrisorii pierdute*, care este numele «iubitei de la Ipotești» ș.a.m.d.

Este evident că tendința involuntară a cititorului obișnuit nu face decît să ducă mai departe o linie care există în chiar preocuparea comentatorului profesionist de literatură, căci și criticul — și cu atît mai mult istoricul literar — nu poate face decît o relație empirică între cele două realități. Uneori, aceasta se face în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

credința că înțelegerea realității duce implicit la o mai bună pătrundere a realității cărții căreia ea îi este model. Alteori, ea are doar rolul de a face vizibil modul cum funcționează sistemul — al realității în sine ca și al cărții. Citeodată se întîmplă chiar ca respectivul comentator să nici nu observe diferența și să comenteze evenimentul istoric cu credința că se referă la carte (e cazul criticii care exalta în anii cincizeci literatura nouă indiferent de valoare, doar pentru faptul că se referea la o realitate nouă), și invers. Din acest punct de vedere, lectura cititorului și lectura criticului nu sînt diferite pentru că și activitatea ultimului are drept scop ordonarea impresiilor, a observațiilor empirice, rezultat al citirii, ambii căutînd să adune date pentru descifrarea codului, informații despre realitatea lumii din carte. Ele nu sînt informații în sens de «elemente necunoscute» sau «explicații», cît indici referențiali, jaloane ale unei paradigme în funcție de care se organizează lumea «citită», care îi dau un sens și care aduc lectura la un model comparabil cu acel pe care îl cunoaștem deja, din altă lectură sau din experiența vieții. Nu este o exagerare : toate structurile pe care le cunoaștem altfel decît prin experiență directă, prin trăire nemijlocită, ne sînt procurate prin lectură. Cunoașterea prin obiecte, cunoașterea materială în sens propriu, este fragmentară, discontinuă ; numai ce cunoaștem prin lectură este tridimensional, are o dinamică, o structură, are adică un sens, pentru că numai lectura sugerează continuitatea, activitatea ca proces, timpul, textul fiind un substitut al realității — sau o realitate de plan secund — nu pentru că este plin de obiecte (descrise mai mult sau mai puțin exact), ci pentru că le ordonează, le integrează într-un sistem, dîndu-le posibilitatea să se explice. Toate semnele intelectuale ale realității, achiziții mentale disparate care reprezintă într-un fel sau altul lumea în care trăim, opiniile, noțiunile, obiceiurile, sentimentele vitale, toate reflectă parțial și deci eronat realitatea, sînt *«purtătorii infideli ai unei realități-fantomă»* cum spune Jaspers [1]. O spune de fapt și Nolca : *«Realitatea nu e existență, ea înseamnă încadrarea existenței simple într-un orizont»* [2]. Dintr-un punct de vedere, lectura poate fi înțeleasă tocmai ca sistem al realității ; ea ne dă perspectiva pe care simpla experiență nu ne-o poate da, sau ne-o dă prea tîrziu, ea oferă grila, structura pe care se ordonează atîtea și atîtea fapte izolate, care se coagulează apoi într-o realitate proprie, a noastră, unde lectură sau realitate nu mai păstrează contururi precise și discriminatorii, ca visul și realitatea în amintirea califului pentru o zi din *Halima*. Am citit sau am trăit cutare întîmplare ? Dilema lui Don Quijote este a fiecărui din noi și ea este posibilă pentru că *«les souvenirs du passé ne font pas un régime discriminatoire aux souvenirs de lecture ; les uns ne sont pas plus „réels" que les autres. Ils m'appartiennent au même titre que mes autres expériences...»* [3]

Este foarte interesant că, adesea sistemul intern al operei pare să respingă o parte a sa neadecvată așa cum un organism izolează țesuturile sale bolnave, și-i impune autorului o alternativă superioară, mai potrivită, singura care pare potrivită : așa alegerea lui Dandanache drept candidat, *«mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Caţavencu»*, după îndelungi ezitări ale lui Caragiale.

Romancierul englez James Hilton, părintele cunoscutului *Mr. Chips*, oferă sociologului literaturii un alt exemplu de acest tip într-un alt roman al său, *Random Harvest*, din 1941. Amnezic în urma unui șoc din primul război mondial, eroul său — Charles Rainier — nu poate reconstitui o perioadă de vreo doi ani care a urmat rănirii sale. Într-o zi, intrînd într-un teatru de provincie, el vede o piesă, un fel de farsă în care partitura comică este susținută de un soldat plin de bunăvoință și de entuziasm dar bîlbîit și zăpăcit, care produce tot felul de încurcături și qui-pro-quo-uri pe fundalul unei acțiuni de fapt dramatice. Atacat de forțe inamice superioare, comandantul său ezită la un moment dat să la o hotărîre care trebuia luată într-o fracțiune de secundă ; pe acest fundal tensionat, în care creșterea încordării trebuia să aducă și o creștere corespunzătoare a ritmului, exasperat de amînare, soldatul se hotărăște cu eroism să ia totul pe seama sa, intră în cortul comandantului și-i strigă patetic să comande atacul — *«or if you don't, sir, then, b-b-by G-g-god, I w-w-will m-m-myself»*. Efectul e comic, bineînțeles, și destin-

[1] Karl Jaspers, *Reality*, în vol. *Philosophy of Existence*, transl. and introduction by Richard F. Grabau, Philadelphia, 1971, p. 78.

[2] C. Noica, *Douăzeci și șapte trepte ale realului*, București, 1969, p. 108.

[3] Al. Ciorănescu, *Les mots magiques*, în *Diogène*, nr. 131, 1985, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

derea rîsului urmează unei încordări prea mult prelungite : aceasta e, în esență, și rostul personajului care, prin bîlbîiala sa, pare a parodia drama indeciziei. Rainier își reamintește însă că el însuși jucase în acest rol, în perioda complet uitată pînă atunci, și că mai mult, el era chiar cel care modificase rolul respectiv, lipsit de intenții parodice pînă atunci. Atașat unei trupe teatrale ambulante, el trebuie să intre în scenă pe neașteptate pentru a suplini un actor bolnav și, în fața rampei, șocat din nou de brusca sa transpunere într-o situație similară celei în care fusese rănit, se bîlbîie și strică ceea ce trebuia să fi fost o scenă apotetică. Dar publicul, care simțea nevoia unei echilibru într-o situație devenită melodramatică, apreciază «creația» sa involuntară (*«the funiest bit in the whole show»* îi spusese un spectator după aceea) și de atunci partitura sa își modifică conținutul, devenind un rol esențialmente comic, fără să se modificat nici o literă în textul său. Acesta era doar citit printr-o altă grilă, decodat într-o altă cheie decît cea de pînă atunci. Cu această interpretare începe și marele succes al piesei, care se mai juca încă — măcar în romanul respectiv — la mulți ani după întîmplarea inițială.

Aceste cazuri în care textul ajunge la notoritate printr-o interpretare diferită — sau chiar opusă — aceleia pe care i-o dădea, inițial, autorul său nu sînt atît de rare pe cît s-ar putea crede. Montherlant cel puțin crede că mai toate capodoperele își datorează perenitatea unor erori repetate de acest fel (*«Je suis convaincu que les oeuvres qui durent, ne durent que par des malentendus... C'est par coup d'erreurs que les oeuvres survivent»*) și fără îndoială că dacă numim eroare orice depărtare de intenția inițială a autorului, necontenita schimbare de perspectivă a publicului (sau a cititorului) care se primenește mereu, prin forța împrejurărilor, va duce la noi erori cu fiecare generație. Subiectului i s-au consacrat, de altfel, multe studii. Interesant între ele este cel al lui Aurélіu Weiss[1] pentru că nu pune numai problema depărtării noastre de un text tot mai greu de apreciat din același unghi și pentru aceleași motive pentru care îl apreciau generațiile trecute, dar și pe aceea a depărtării textului în cauză de noi, adică a pierderii pe parcursul istoriei, pe lîngă a detaliilor (cutare aluzie obscură la personaje uitate azi, cutare expresie care nu mai are astăzi aceeași valoare afectivă ș.a.), și a însăși atmosferei, a vremii, a ambianței sale naturale, de care reînvierea operei sub ochii noștri, după o sută sau o mie de ani, o rupe în mod artificial. Sigur, ceva rămîne întotdeauna, cuvintele nu-și pierd cu totul sensul peste ani, nici gesturile, și noi putem avea liniștiți iluzia că înțelegem astăzi exact cutare operă a Antichității întrucît putem «traduce» și analiza toate propozițiile ei, luate individual. Înțelegerea ei de ansamblu este însă necesarmente eronată — în sensul lui Montherlant — «falsă», pentru că i se atribuie autorului o altă intenție și o altă viziune decît a sa, idei și sentimente care nu-i sînt doar străine, dar care adesea nici nu i-ar fi putut fi proprii, în condițiile istorice și sociale date. Weiss citează în acest sens exemplul Antigonei lui Sofocle — atît de productiv în lumea dramatică modernă tocmai pentru că i s-a găsit o relație cu sufletul contemporan — în care spectatorii și cititorii de astăzi par să vadă exemplul unei eroine apropiate de condiția noastră morală ; aici evoluția caracterului în legile psihologiei depășește cadrul îngust al determinării teologice, condamnînd omul la un destin prestabilit și fără scăpare (Weiss citează aici pe A. Dufréchou), în timp ce analiza atentă a textului, fără prejudecata unei interpretări moderne, pare să indice că dimpotrivă, Antigona este un produs al concepțiilor tipice vremii ei : *«Ses intentions sont nobles, mais son comportement est fanatique. Ses pensées se transforment vite en décisions et, ces décisions, elle ne pense même pas à les soumettre à un raisonnement qui pourrait les modifier... Elle n'accepte pas des arguments contraires à son état d'esprit. Elle est intolérante et comprend très bien l'intolérance de Créon qui la condamne... L'héroine se soumet à la volonté du dieu des morts, Hadès, comme d'ailleurs elle le dit. Et comment pourrait être bannie la théologie d'une oeuvre qui noue toute l'intrigue autour des rites réligieus des funérailles ?»* (op. cit., p. 26—27). Sigur că cititorul — în sensul cel mai larg al acestui cuvînt, deci și criticul care caută în operă rațiunea ei interioară ca și explicația plăcerii noastre de a o citi — poate găsi într-un text tot ceea ce el îi sugerează, precum acel erou al lui Henry James care găsea în *Lady Macbeth* un excelent roman polițist. Istoricul literar trebuie însă să explice opera în ansamblul unei literaturi, într-un context care nu mai acceptă un număr teoretic

[1] Aurélіu Weiss, *Le destin des grandes oeuvres dramatiques*, Paris, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nelimitat de interpretări. Putem vedea astăzi în Budai-Deleanu un barochist și un suprarealist în Pralea, în cadrul unor interpretări care sensibilizează cititorul contemporan pentru o operă al cărei gust l-a pierdut; istoricul literar trebuie însă să-i reconstituie întîi valoarea ei în epocă, semnificația ei inițială, așa cum dicționarul ne oferă etimologia cuvîntului și sensurile sale arhaice pentru a le putea face mai clare și mai palpabile pe cele de azi. Aceasta este și baza pe care istoricul literaturii își caută veșnic răspunsurile: nu prin descoperirea cine știe cărui mărunt document, ci prin continua încercare de adecvare a înțelegerii sale fatal limitate la o realitate ale cărei coordonate i se dezvăluie printr-o abordare «de sus», cum ar spune Călinescu, de la nivelul generalităților.

În lanțul de întîmplări pe care viața le oferă privirii noastre, sistemul nu este totdeauna aparent, «existența» nu se ordonează întotdeauna într-o realitate coerentă pentru că nu întotdeauna fragmentul pe care-l putem cuprinde are o semnificație, un sistem. În literatură însă sistemul nu poate fi absent. El poate fi doar difuz, neexplicit, și este rostul criticului de a-l defini, sau măcar de a căuta să-l definească. A-l explica istoric, a-l aduce la posibilitatea noastră de înțelegere, încadrîndu-l în structurile mai cuprinzătoare ale genului, ale locului și ale timpului său, ar trebui să fie rostul istoricului literar, al cărui efort se îndreaptă nu doar spre reconstituirea atmosferei care l-a generat pe scriitor (a istoriei sale deci), dar și a aceleia care i-a generat opera, fie și indirect: domeniul de intersecție cu istoria mentalităților, cu structurile colective, cu sociologia recepției. Realitatea vieții este o materie importantă și pentru istoricul literar, nu numai pentru scriitorul de care se ocupă, căci el nu se mărginește să scrie *«istoria scriitorilor, a instituțiilor, a tehnicilor»*[5], ci o scrie pe aceea a scriitorilor în relație cu publicul lor, ca și a publicului în relație cu opera. Este fals că doar cititorul e influențat de operă (respectiv, scriitorul în postură de cititor); reversul este tot atît de adevărat, pentru că orice scriitor scrie pentru un public căruia vrea să-i placă (sau să-l displacă), el este modelat de publicul său în măsura în care și el vrea să-l modeleze, pentru că trebuie să se facă înțeles de acesta, trebuie să-i cunoască, să-i urmeze, să-i menajeze gusturile, obișnuințele, cunoștințele: opera sa trebuie să reflecte, pe scurt, epoca sa. De aceea, pentru a întrevedea realitatea textului în sine, nu numai pe aceea a lumii lui, pentru a înțelege ce a vrut să comunice un autor dispărut contemporanilor săi, este nevoie să-i cunoaștem pe aceștia, trebuie să punem deci în relație nu doar doi, ci trei factori determinanți ai fenomenului literar, pe care ne-am obișnuit să-i tratăm independent și adesea în opoziție. Nu știu dacă putem merge atît de departe ca Iser și să spunem că *«dacă ceea ce este comunicat are vreo importanță, prima noastră preocupare nu va fi înțelesul acelui text (dada-ul călărit de criticii de altădată), ci efectul»* (asupra cititorului — n.n.); mi se pare evident însă că, pe lîngă autor și pe lîngă textul care îl reprezintă, dar cu care nu se identifică, demersul nostru trebuie *«să se concentreze asupra o două spații esențiale și interdependente: unul, cel al întîlnirii dintre text și realitate; celălalt, al întîlnirii dintre text și cititor...»*[6].

Istoria literară nu trebuie să fie doar o istorie a literaturii, nici una doar a receptării literaturii, ci una care să le cuprindă pe amîndouă, adică o istorie a literarității, a ceea ce era considerat literatură într-un anumit moment, din anumite cauze, în anumite medii, și a ceea ce nu era încă literatură, dar a devenit în perspectiva timpului; acesta este punctul în care acțiunea autorului și cea a publicului său se întîlnesc și se conjugă într-un sistem. La baza lui se reîntîlnesc cele două realități: a textului și a lumii de la care și pentru care a căpătat substanță.

Mircea ANGHELESCU

[5] René Wellek, *The Fall of the Literary History*, în vol. *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill, 1982, p. 77.

[6] W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, 1978, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RESTITUIRI

O PROBLEMĂ A LITERATURII EUROPENE: RĂSPÎNDIREA *ISTORIEI TROIEI* A LUI GUIDO DELLE COLONNE

Printre lucrările de seamă ale lui Cartojan, se numără și studiul *Legendele Troadei în literatura veche românească* (1925), unde a dovedit că, în afara versiunilor provenite din *Cronografele bizantine*, mai există și o altă redacție, cu totul diferită în ceea ce privește dimensiunea și conținutul, redacție identificată de el în manuscrisul *2183* din Biblioteca Academiei. Mai tîrziu, Cartojan a trimis de repetate ori la acest text, mai ales în *Cărțile populare în literatura românească*, subliniind cît de importantă era descoperirea unei alte dovezi despre legăturile dintre literatura veche românească și literatura medievală occidentală.

Se pare totuși că el nu a sesizat dimensiunile reale ale descoperirii făcute prin identificarea existenței în literatura română a unei traduceri după *Historia Destructionis Troiae*, scrisă în secolul al XIII-lea de sicilianul Guido delle Colonne, una din operele cu cea mai largă răspîndire geografică în evul mediu european și în epoca modernă timpurie.

Deși Cartojan a cunoscut *Historia* și a considerat-o drept unul din izvoarele versiunii românești din ms. *2183*, totuși el și-a concentrat atenția îndeosebi asupra unei alte lucrări vechi, ce îi slujise ca punct de plecare și lui Guido, și anume asupra scrierii lui Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*. În jurul anului 1165, francezul Benoît modelase istoria războiului trolan într-un epos de mari dimensiuni, una din primele epopei «curtois» și (ca și celelalte opere din această specie) o apologie a cavalerismului. Proiectînd asupra Antichității realitățile societății feudale, autori precum Benoît zugrăveau cavalerismul ca un fenomen atemporal, a cărui autoritate nu ar cunoaște sfîrșit.

Cînd Cartojan constata *«o asemănare izbitoare»* [1] între romanul «courtois» și versiunea românească, se referea în realitate doar la succesiunea episoadelor acțiunii. Căci un secol după Benoît, sicilianul Guido delle Colonne îi transpusese poemul în proză latină, nu doar prescurtîndu-l substanțial, ci și eliminînd anumite trăsături prea specific «courtois» și precizînd pasajele referitoare la realitățile urbane (cum ar fi enumerarea ocupațiilor multiple ale orășenilor).

Probabil că tocmai interesul pe care i l-a trezit eposul scriitorului francez Benoît l-a împiedicat pe Cartojan să privească mai îndeaproape adevăratul izvor al redacției românești, adică prelucrarea în proză latină, puternic prescurtată, făcută de italianul Guido. În mod surprinzător, specialistul român vorbește numai despre originalul în latină medievală al lui Guido și despre traducerea lui în italiană. În realitate *Historia*... avusese un adevărat succes european, cum ne-o dovedesc numeroasele traduceri: în olandeză, încă din secolul al XIII-lea; în catalană, cehă și germană, din secolul XIV; ca și în irlandeză, vechi-nordică și ungară. Chiar și după ce *Iliada* lui Homer a fost redescoperită de Europa, succesul scrierii lui Guido nu s-a diminuat: în secolul al XVI-lea au preluat-o spaniolii; în XVII danezii și suedezii, iar în secolul al XVIII-lea a fost transpusă în rusește. Numeroasele manuscrise și tipărituri din diferite timpuri și locuri dovedesc ecoul trezit de *Historia Destructionis Troiae*, un lanț de succese euro-

[1] Nicolae Cartojan, *Legendele Troadei în literatura veche românească*, București, 1925, p. 60

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pene, în care redacția românească din anul 1766, descoperită de Cartojan, constituie veriga cea mai nouă.

Dar un astfel de succes merită să fie înțeles în motivația sa profundă. O presupusă înclinare a cititorilor spre literatura de delectare lămurește în prea mică măsură interesul lor pentru teme precum cuceririle lui Alexandru cel Mare sau căderea cetății Troadei. Descrierile de bătălii și enumerările monotone din versiunea Guido nu puteau servi în niciun caz unei «*plăcute zăbave*». Cauzele succesului ne devin clare, numai dacă înțelegem că o astfel de scriere era primită pentru că oferea publicului *cunoștințe* și anume cunoștințe din istoria omenirii, prin care se umplea golul de informație lăsat de *Biblie* (cartea de istorie a Evului mediu) între noul și vechiul Testament. Prin intercalările sale lămuritoare și moralizatoare, Guido venea în întîmpinarea curiozității publicului, astfel încît cartea sa a fost primită din Spania pînă în România ca o carte de istorie adevărată, în timp ce *Iliada* lui Homer trecea drept o plăsmuire plină de fantezie. Afirmația că traducerea românească ar fi jucat un rol mai mic decît altele, pentru că nu s-a tipărit și pentru că s-ar fi păstrat doar într-un unic manuscris [2], trebuie corectată, deoarece recent s-a mai găsit încă un manuscris, copiat în alt loc și în altă perioadă decît primul [3].

Cercetărilor lui Cartojan asupra traducerii românești a versiunii Guido li se mai poate aduce o completare. El a intuit că între forma latină din secolul XIII și cea românească din XVIII a existat un intermediar, dar l-a bănuit în mod surprinzător ca aparținînd literaturii grecești [4], adică tocmai literaturii în care *Historia*... lui Guido nu fusese transpusă. Dacă ar fi privit un pic mai insistent răspîndirea operei, ar fi constatat că sursa directă a versiunii românești se găsește într-o redacție rusă tipărită la 1709 în Petersburg, și reluată apoi de numeroase ori.

La fel de captivantă ne apare și problema speciei literare căreia îi aparține *Historia* lui Guido. Ne oprim aici doar în treacăt asupra acestei chestiuni. Cartojan încadra lucrarea între «*romanele cavalerești*». Dar «*roman cavaleresc*» nu ni se pare o denumire potrivită, căci redacția românească s-a îndepărtat de eposul cavaleresc al francezului Benoit de Sainte-Maure mai mult decît credea Cartojan. Ca treaptă următoare în clasificare, el a optat pentru categoria de «*roman popular*» (unde «roman» are semnificația timpurie, de proză de ficțiune cu oarecari dimensiuni), ceea ce ar putea fi o subordonare acceptabilă, deși cititorii din veacurile trecute nu considerau lucrarea respectivă o pură ficțiune. În cercetarea românească de azi se înglobează însă în «*romanul popular*» nu doar motive literare izolate, ci și opere întregi, precum romanele «courtois» [5], care reprezintă o literatură de clasă, specifică pentru cavalerism, îndreptată clar împotriva poporului, a «ne-curtenilor»; «*roman popular*» devine astfel o denumire care mai mult încurcă decît clarifică.

Pentru treapta superioară din clasificare, Cartojan și urmașii săi au folosit denumirea de «*cărți populare*»; dar și împotriva acestei subordonări se pot ridica obiecții, pentru că în afara României *Historia* lui Guido nu a mai fost încadrată între cărțile populare. Ce înfățișare avea *Istoria Troiei* cînd îndeplinirea funcția de carte populară se vede — după opinia noastră — din ediția germană (în forma scurtă) apărută în secolul XV. Și ajungem, astfel la întrebarea dacă noțiunile literare generice se pot delimita diferit în literaturile naționale, sau trebuie să se caute o determinare unitară, pentru a-i servi literaturii comparate ca instrumente de lucru. În orice caz — credem noi — discuția despre problema genului și despre interpretarea cărții lui Guido rămîne încă deschisă.

Nu putem încheia comentariile noastre (prilejuite de sărbătorirea centenarului nașterii lui Cartojan), fără a sublinia că nu e de loc dificil să faci anumite precizări asupra unor lucrări apăute acum

[2] Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1963, p. 88 : «*Această redacție n-a avut răsunet în literatura noastră...*»

[3] Klaus-Henning Schroeder, *Die Geschichte vom trojanischen Krieg in der älteren rumänischen Literatur*, München, 1976 ; R. Constantinescu/K. H. Schroeder, *Die rumänische Version der „Historia Destructionis Troiae" des Guido delle Colonne*, Tübingen, 1977.

[4] Astfel formulat în 1934 : N. Cartojan, *Les premiers éléments occidentaux dans la littérature roumaine*, în „Revue de littérature comparée", (14), 1934, p. 12—29. Afirmația a fost preluată de cercetarea ulterioară.

[5] Dan Simonescu, *Romanul popular în literatura română medievală*, București, 1965, p. 10—11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai bine de cincizeci de ani. Neîndoielnic rămîne faptul că minuțiozitatea cu care a lucrat Cartojan ar trebui să slujească de exemplu pentru orice filolog și că descoperirea și interpretarea manuscrisului *2183* se dovedește a avea o importanță majoră pentru istoria literaturii române. Această versiune oferă nu o mărturie despre un „ev mediu" întîrziat al culturii române, ci dovedește prezența acesteia într-o tradiție literară înfloritoare abia după evul mediu în cea mai mare parte a Europei.

Klaus-Henning SCHROEDER

(Versiunea românească de Cătălina VELCULESCU)

B. FUNDOIANU ȘI F. BRUNEA-FOX. SEMNIFICAȚIA UNEI PRIETENII

În 1935, cînd am început să lucrez la ziarele *Adevărul* și *Dimineața*, trecea pe coridoarele redacției un om înalt, blond, cu ochi deschiși, luminoși, cu pas nu grăbit, dar sigur. Vocea-i bine timbrată, cu rezonanțe baritonale, era plăcută la ascultat mai ales atunci cînd făcea să fie auzite accentele moldovenești ale unei cultivate limbi române. Era Brunea-Fox, *«prințul reporterilor»*, cum i se spusese. Ieșea din micul lui birou și se îndrepta spre secretariatul de redacție cu un teanc de foi în mînă, manuscrisul lui din ziua respectivă. Ieșea din acea adevărată cușcă în care încăpeau două mese și două scaune și nimic mai mult, pe care o împărțea cu Gheorghe Dinu — poetul Ștefan Roll — descoperit de Brunea-Fox, printr-o întîmplare, în strada Bărăției, la numărul 27, în lăptăria lui Ienache Dinu (tatăl poetului, refugiat în 1904 din satul Precopana, din munții Macedoniei, din cauza măcelurilor bașbuzucilor otomani, ajuns la Istambul și apoi, adăpostit în 1905, la București). Pe acel băiat de lăptărie, care servea clienților iaurt gras și citea în original pe Lautréamont, l-a ajutat Brunea-Fox să intre în mișcarea literară de avangardă din România, din anii celui de al treilea deceniu, unde el însuși se afla instalat.

S-a scris, poate nu atît cît ar trebui și ar fi necesar pentru înțelegerea istoriei gazetăriei din țara noastră, pentru evidențierea unor valori care au făcut să strălucească arta scrisului zilnic, despre ziaristul Brunea-Fox, despre acel reporter senzațional prin talentul lui, prin temele alese, prin specificul stilului său, un amestec de incisivitate și bonomie. Se știe, însă, prea puțin despre scriitorul Brunea-Fox, despre cel care a venit în gazetărie din literatura suprarealistă, despre cel care a părăsit poemul suprarealist pentru a adopta reportajul ca formă de a exprima realitatea.

Nu am pretenția de a fi cercetat întreaga producție literară a lui Brunea-Fox, dar cîteva exemple sînt edificatoare.

Între hîrtiile rămase de la el, s-a găsit o foaie ruptă dintr-o revistă. Cineva a scris în susul paginei 140 : *«Revista „Versuri și proză". 12 septembrie 1915. an IV. Nr. 6. Iași»*. Urmează apoi : *«Cronică rimată — Nocturnă»*.

E liniște-n anticul Iași
Cu grave tremoluri de bași
Doar cai mai sforie rar ;
Și luna, fosforicul far
Zimbindă din falduri de nori
Atîrnă romantice flori
Pe ziduri severe și reci.
Pe stradă — cu foșnete seci
Colindă spectrale figuri —
Cu gesturi lascive de nuri
Provoacă nocturnii bipezi
— Și galeș în urmă îi vezi

Topindu-se brusc în binom
În vastul plăcerilor dom.
Gardiștii solemni și liviși
Își plimbă ca lucii bolizi
Blazonul funcțiunei la piept.
Stă Cuza majestic și drept
În bronzul sonor și rigid.
Adie din «Püpchen» un Lied,
Motive de «Lied» vesperal.
Răsună arare un «țal»
La mese cu sarbezi clienți.
Boemii —extatici dementi —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu piete virgine și lungi
Cu viduri polare în pungi
Visează himeric, regal
Fastoase miragii de bal.
Sincopic urale pornesc
Tumulturi rebele sporesc
Timpanul izbindu-l înfam :
Gomoșii pe Bachus aclam !

Morfeice poze, în prag
Privesc reactivul pribeag
Cu spasmuri de risuri baroc.
— Sergenții trag sceptrul din toc.
Îngheață rumoarea-n ecou
Și calmul descinde din nou
Cu zvonuri discrete de pași —
...E liniște în anticul Iași.

«Cronica» este semnată *Pan*, unul din pseudonimele lui F. Brunea-Fox. Cînd a publicat această poezie, avea șaptesprezece ani.

Alte exemple le-am extras din puținele reviste păstrate chiar de el, reviste în a căror conducere sau redacție a lucrat după ce a părăsit Iașul și s-a instalat la București. În numărul 3 din 1 mai 1925, din *«Integral — revistă de sinteză modernă, organ al mișcării moderne din țară și streinătate»* cum se prezintă singur numărul 6—7 al publicației, cu redacția la București, formată din F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca și cu redacție la Paris, formată din B. Fondane și Mattis Teutsch, redacția și administrația din București avînd următoarea adresă : *«M. H. Maxy — București, Calea Victoriei nr. 79, Etaj I»*, deci în numărul 3 din *Integral*, — număr consacrat în mare parte lui Tudor Arghezi, Fox (pe atunci semna F. Brunea) publică următoarea poezie :

Arhivă

Pomii fac comerț cu eau de cologne
Nici o fereastră nu zvîrle cu sîni
Trenuri se scurg racle-n pămînt
Șinele-n urmă cozi despletite.
Bîlciul broaștelor rumegă stele

Trenuri trag la rîndea podul de fier.
Poarta din fund plaptână noapte
Pașii sînt ore pe cerul din turn.
... Și nici un grad nu mai latră,
Nici o vioară nu mai cîntă la plan.

Poezia, scrisă în 1919, așa cum autorul înseamnă în josul ei, stă în aceeași pagină cu *Provincie* («Tîrg ticălos cu uliță și străzi / sparte de ploi, de vite și de care») de B. Fundoianu ; cu *Hardmuth Nr. 2* («Vîntul champion pe motocicletă / trenul vede cai verzi pe pereți») de Stephan Roll și cu *Almanah* («Supapă ora în alamă și disc / sîngele face salturi de necrezut subteran») de Ilarie Voronca.

Am scris mai înainte că numărul 3 din *Integral*, apărut la 1 mai 1925, a fost consacrat, în mare parte, lui Tudor Arghezi. Poetul republică poezia *Belșug* și scurta proză *Peștele roșu*, iar despre el scriu : B. Fundoianu *(Omagiu lui Tudor Arghezi)* ; Galaction despre Arghezi — spovedanie orală ; C. Titel-Petrescu *(Arghezi și politica)* ; Ilarie Voronca *(Tudor Arghezi — fierar al cuvîntului)* ; Stephan Roll *(Evaluări)* ; Ion Călugăru *(Între anticlericalism și ortodocsie)*. În articolul său *Arghezismul*, F. Brunea scrie în final : *«Influența lui Arghezi a fost rapidă și integrală. Fără el, generația ar fi întîrziat cu două decenii și cei cîțiva chemați, cu o experiență. Generos, Arghezi și-a golit toate sipetele, și-a divulgat toate secretele. Cuvîntul șlefuit pentru valorificarea propriului său carat, economia imaginei, reflector riguros pentru detaliile plastice, parfumul și apa regală, dantela veche și covercoat-ul, arhaismul și neologismul, averea poetului și a gazetarului tînăr de astăzi, sînt ale lui. O clipă, cînd Arghezi la „Cronica" era cloșca ouălor venetice, ne-am temut ca progenitura să nu-i roadă ficații, din exces de lăcomie. Inocenți însă, tinerii s-au mulțumit să-i poarte pălăria și să scrie lucruri făgăduitoare cu propriul lui condeiu. Astăzi, însă, unii nutresc gînduri paricide.*

Arghezi a creat curent. Fie ca ochiul lui să nu contemple potolit generația ce-i aparține, ci pentru gloria inovatorului de acum douăzeci de ani, să nu-i pară monștrii prunci de altă rasă, absurde manifestări pe care le poate înțelege, chiar cînd nu le poate gusta. Arghezi nu poate să uite că Pegasul său de astăzi este motocicleta».

Cînd F. Brunea-Fox scria aceste rînduri, Tudor Arghezi nu își publicase primul volum de versuri, *Cuvinte potrivite*, anticipînd cu cîțiva ani aprecierile unor recunoscuți critici cu privire la originalitatea poetului, la locul său în istoria literaturii române, la influența asupra generației lui și a celor următoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cîteva note critice publicate în numărul 5—6 din *Integral* demonstrează preocupările lui Brunea-Fox pentru evoluția literaturii universale din anii de după primul război mondial. Astfel, el semnalează cititorilor din România concepția scriitorului Nicola Beaudin despre aspectul capital și fundamental al poeziei contemporane, *«poezie eliberată de cercul senzației personale, cojită de retorică și însuflețită de imaginea nouă, îndrăzneață și activă (și care) se va implinta în lumina modernă. În loc să fugim de viață, o căutăm în manifestările sale în aparență contradictorii în domeniile cele mai diverse»*.

Comentînd două numere ale revistei japoneze de avangardă *Mavo*, după ce subliniază într-o *notă introductivă* rolul artei moderne în crearea unei comuniuni spirituale internaționale și după ce afirmă că în arta lor, japonezii nu fac exotism, ci europenii care comit «japoniserie» îl fac fără să știe, Brunea-Fox citează o poezie a modernistului scriitor Tatuo Okada (*«Dă-mi, te rog mai iute foarfeca fiindcă vreau să tai globul în două/ A ! dar globul mi se pare că nu poate fi tăiat încă»* și apoi conchide : *«...gîndirea de astăzi a Japoniei a desfigurat radical vechile clișee, păsind viguros pe drumuri în care bambusul și lampioanele de hîrtie au devenit piloni de fier și becuri electrice.»*

Înainte de a deveni marele reporter aplecat asupra realităților concrete, a datelor și cifrelor, a evenimentelor zilei care trebuiau consemnate și comentate cu mare viteză și precizie, F. Brunea-Fox și-a exersat condeiul în scrierea unor proze suprarealiste de o surprinzătoare imaginație și o proaspătă expresie, exercițiu care își va face simțită existența în reportajele de mai tîrziu, în tot ce a scris pînă la sfîrșit. În același număr 6—7 din *Integral*, F. Brunea publică *Fabula Fabulei*, din care transcriu începutul : *«Cînd Bahò se trezi, soarele (care-n limba tribului e o exclamație) îngustase deabinelea pupila panterei legată de colibă. Peste sat însă, codrul prelungia somnul vegetal, ca o albeață pe văz. Asigurat (răspunderi mari îi ronțăiau liniștea), Bahò îngenunchie lîngă vreascurile rămase din ajun și cu gura conică șopti ceva tăciunilor brumați, tur năzdrăvan pentru cine nu știa că fusese zece ani boy la un rancho din Chihuahua, de unde fugise subit într-o noapte de vanilie. Convins, focul începu baletul. Bahò îl urmări o clipă nehotărît. Portativul de pe frunte destăinuia preocupări în gestație. Apoi brusc, ca și cum undeva ar fi strămutat tam-tamul, se apropie de ofițerul englez spînzurat, în mare ținută, de palmier, reperînd cu încordată atenție — ofițerul era costeliv — o piesă comestibilă»*. Schița este ilustrată de un *Desen exotic* de M. H. Maxy.

•

Am în față originalul unei fotografii publicată în volumul postum (1979) *Reportajele mele*, de F. Brunea-Fox. Trei imberbi, B. Fundoianu, I. Ross și Brunea privesc lumea cu ochi limpezi, plini de încredere, de speranțe. Al doilea și al treilea sînt în uniforma Liceului Național din Iași. Primul este îmbrăcat cu un palton gros, care nu pare uniformă, dar sub care s-ar putea să se ascundă uniforma aceluiaș liceu la care, într-o vreme, toți trei au învățat. Fotografia este din 1917. Pe spatele ei, cu greu am descrifrat scrisul șters, cu creion, al lui Brunea : *«Amintire la ora 4½ cînd vagabondez pe străzi și solicit chipurile voastre. Brunea 20/Ap (?) 1917»*. Cei trei, făcînd parte din aceiaș generație (B. Fundoianu născut la 14 noiembrie 1898 ; F. Brunea-Fox la 18 ianuarie 1898 și I. Ross la 1 ianuarie 1899) au fost buni prieteni. În special, Brunea cu Fundoianu.

Lizette Daniel-Brunea mi-a pus la dispoziție scrisori ale lui B. Fundoianu către Brunea-Fox din care reiese clar prietenia care i-a legat, trecută prin unele perioade de neînțelegeri literare, dar păstrată cu dîrzenie pînă la sfîrșitul lui B. Fondane în cuptoarele lagărului nazist de la Birkenau. Din păcate, cu toate investigațiile făcute — s-ar putea să nu fi cercetat absolut toate sursele posibile — nu am găsit scrisorile lui Brunea către Fundoianu, scrisori al căror conținut este dedus, bănuit într-o oarecare măsură, din cele ale poetului mort atît de tragic, victimă a fascismului.

Printre scrisorile păstrate de Brunea-Fox, cele mai vechi sînt din vara anului 1913, cînd B. Fundoianu se afla pe malul mării. Impresii de vacanță, observații, imagini marine (*«Astăzi, marea a fost mai vie și mai zgomotoasă. Pentru prima oară, succesiunile de valuri, rînduite și neprevăzute ca fronturile de bătae, ne-au lovit ca niște ciocane spetele încovoiate ca grumajii vitelor dărîmate de*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bolesne»). În una din scrisori, Fundoianu se mărturisește către Brunea : *«Îți scriu totuși, fiindcă mi-e drag să stau de vorbă cu tine. Fiindcă ești clădit cerebral, după chipul și asemănarea mea, deci complimentul meu e, ca și cum l-ași pastișa pe Minulescu, stînd de vorbă cu mine însumi»*

În 1914, de la Herța unde își petrecea verile, la bunici, temător ca nu cumva cîteva observații ale lui la o scrisoare a lui Brunea să nu îl fi supărat pe corespondentul său, tînărul poet (avea pe atunci nici șaisprezece ani), îl sfătuește pe prietenul său aflat la Iași : *«De ce să-ți zbuciumi creerul, de ce să macini concepții, de ce să cauți argumente ? Prietenia este un ce solid și trainic. Nu cîteva vorbe... de spirit — jocum movere —, nici cîteva acorduri, sper, nu o pot stăvili. E o linie abruptă și rectă».*

Tot în vara lui 1914, la 12 iulie, din satul Bajura de lîngă Herța, Fundoianu îi scrie, printre altele lui Brunea : *«De cîteva zile e frumos și sper să continue așa. Dar firea patriarhală care mă fermecase în anul trecut mă impresionează prea puțin acuma. Curios, în loc ca inspirația să-mi fie, lucru firesc, patriarhală, dimpotrivă, afară de cîteva poezii mai puțin simțite și mai mult influențate, restul poeziilor cearcă să se apropie de tema tăcerii și a nopții și scrutează mai mult sufletul și amintirea.*

O mostră :

Și sufletu-ți în noaptea ce cade peste ape
Plutind pe-a firei fine și delicate clape
Se-mparte să asculte în taina primăverii
Eterna simfonie din muzica tăcerii.
(Pastel)

Ori, alta :

Flori de brum-atinse prea de timpuriu
Din trecute vremuri amintiri mă chiamă.
Ploaia-n geam c-un sunet straniu se sfărmă,
Bulgări ce se sfarmă de-un bizar sicriu.

Ori :

Și noaptea coboară
O ! stranie noapte !
Cu mulcome șoapte
Și jale amară.»

Mai departe, Fundoianu scrie : *«Citesc puțină proză și multe versuri (ți-nchipuiai, desigur). Amintirile și „acele dulci păreri de rău și-a dragostelor certe" cînd nu mai încap în poezie, intră, mai simțite încă, în scrisori sentimentale către un adresant (un necunoscut vouă, cu părul blod și ochi căprui)... Noroc ! cu tine fac filozofie, cu mine poezie, cu Brauner [1] lucruri de ! mai lumești (îl rog să nu se supere, dar chipul lui desenat, de pe scrisoare ași spune că cobește a rău dacă n-ar fi din întîmplare cucuvae) și iată-mă deci împăcat».*

O scurtă paranteză în prezentarea scrisorilor lui Fundoianu. Printre ele, s-a rătăcit următoarea *carte poștală*, păstrată totuși de Brunea : *«Domnului W. Benjamin* [unul din pseudonimele fundoiene n.n.] *Str. Ghica Vodă 23 Iași. București 4 Decemvrie 1914. Minerva. Institut de Arte Grafice și Editură — București. Societate Anonimă. 3, str. Edgar Quinet, 4. Domnul W. Benjamin Iași. Poemele lui Baudelaire traduse de Dv. au fost respinse de comisiunea noastră de cercetare. Odată cu aceasta v-am expediat sub bandă recomandat manuscrisul pe care vă rugăm să ne confirmați primirea lui. «Cu stimă» [semnătură indescifrabilă].*

Ce fler a avut «comisiunea de cercetare» din 1914 a editurei Minerva ! Să fi fost, să fie și va fi singura ? Și ce aleasă și corectă limbă românească folosește cel ce respinge manuscrisul poetului !

Dintr-o scrisoare din 1916, merită reținută descrierea unei șezători literare de la Iași, la care au participat Cincinat Pavelescu, Petre Locusteanu, Ranetti și în cursul căreia *«după ce bătuseră cîmpii Rădulescu, Locusteanu și Ranetti — horror,*

[1] Victor Brauner, pictorul de mai tîrziu. *(n.n.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

horror, horror — Cincinat se adresează mulțimii adunate cu vorbele : D-lor, în sală se află un tînăr scriitor de talent, Dl. B. Fundoianu. Cred că sînt în asentimentul Dv. dacă l-aș ruga să ne citească și D-lui ceva». Și poetul îl informează pe prietenul său Brunea : *«La aceste vorbe, modestia mea izbucni — scuze, vorbe, digresii. Rezultatul : am citit un sonet, salvat cu greutate de gîștele cîtorva fraze spirituale. Modestia mea a dat greș : căci m-a pogorît și m-a făcut să fiu tot atît de mediocru ca ceilalți».*

Din Constanța, probabil în 1919 (multe din scrisorile lui Fundoianu nu sînt datate), tînărul care avea acum douăzeci și unu de ani și care începuse să fie cunoscut prin colaborările la *Dimineața, Viața nouă, Flacăra, Rampa*, îi povestește printr-o lungă scrisoare lui Brunea cum a întîlnit-o pe cheiul mării pe artista Maria Ventura, *«o mînă lungă, lungă, grăsulie, albă, unghiată fin și întinsă longuement spre pupătură. Dacă nu mă înșel, mîna ei era înmănușată. Se zice însă — dicitur — că la rostirea numelui de Fundoianu* (se prezentase Mariei Ventura : *«cronicarul tragic al „Rampei"» :* B. Fundoianu), *apele mării au vuetat, publicul de pe stradă a mers, cei care se aflau cu berile la gură... au băut, un cîne care se afla pe drum s-a slobozit și — o, tempora — un copil care se afla în ceartă c-un părinte pleș, a desfășurat o limbă lungă, lungă, îngrozitor de lungă».*

În același stil persiflant este descrisă și o vizită la moscheea din Constanța : *«Balconul deschide supapa priveliștei lăuntrice : patru coloane, cupola, covoare... turcești și, păsămite, turci-turci adevărați cu fesuri roșii. (Se zice că aici se poartă fesul nu numai din interes și ce e mai curios e că pe aici sunt și cerșători turci)».*

Într-o *carte poștală* trimisă la 6 august 1920 din Piatra Neamț (merită de transcris adresarea : *«D-lui F. Brunea — lîngă farmacia Jellea — Iași — Sărăriei. Nr. nu știu»*), Fundoianu își roagă prietenul să se ducă la revista *Versuri și proză* și să vadă dacă i se publică poezia *Cîntarea lui Samson* : *«Dacă da, fă corectura și o rugăminte : să se tipărească toate începuturile de vers cu literă mică și numai capetele de frază să aibă majusculă. Îți predau ție greutatea și subtilitatea. O s-o faci, nu-i așa ? Cum îți place debutul de la „Flacăra" ? Trebuie să fie bine înjurat prin Iași. Nu-i așa ?»*

La sfîrșitul anului 1923, B. Fundoianu s-a stabilit la Paris, de unde i-a trimis lui F. Brunea-Fox scrisori care, pe măsura trecerii anilor, se rărească, deși prietenia lor rămînea aceiași. Cum aceste scrisori prezintă un interes special din punctul de vedere al istoriei mișcării de avangardă din țara noastră și al relațiilor dintre unii scriitori care au marcat această mișcare, ele vor fi prezentate într-un alt context.

George MACOVESCU

RECURS LA «DOSARUL» *SCRINULUI NEGRU*

(II)

Am început să prezentăm încă din numărul trecut al revistei *de față, «piesele» cele mai semnificative ale* dosarului *pe care l-a alcătuit* procesul de editare *a romanului călinescian* Scrinul negru, *carte îndelung restructurată, ce a trezit în epoca apariției ei aprinse discuții literare și a încurajat totodată diverse afirmații fără acoperire reală, datorate necunoașterii în profunzime și în amănunt a faptelor și a textelor adesea invocate.*

Înfățișarea «luminilor și umbrelor» despre care s-a vorbit cu deosebit discernămînt la cel de al IX-lea Congres al Partidului, eveniment de importanță capitală ce a inaugurat în viața poporului român și în cultura sa o nouă perioadă, presupune cercetarea critică și nepărtinitoare a tuturor elementelor realității, reconstituirea istoriei pe bază de documente și mărturii netrucate sau «literaturizate».

Urmărind, în esență, informarea obiectivă și în spiritul adevărului științific ce caracterizează cercetarea literară românească de azi, transcriem, în continuare, aici, fragmentele din manuscrisul «februarie 1957», neincluse, *sau substanțial* modificate, *în ediția princeps, din 1960, a* Scrinului negru.

Specificăm din nou că nu înregistrăm numeroasele variante stilistice, înlocuirea unor expresii, cuvinte etc., ci doar paragrafele mai ample ce pot furniza o imagine mai clară asupra conținutului de idei al cărții.

Pavel ȚUGUI

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRINUL NEGRU

Text modificat, p. 109, r. 8—15 :

«— Zici că focul a fost pus de mîna reacțiunii. Ce urmărește această reacțiune ?

— Să doboare puterea clasei muncitoare ! recită Talaleu cu ochii închiși, privind pe sub pleoape viziuni numai lui cunoscute.

— Atunci ar ataca puncte industriale ori strategice, de valoare strict politică. Dacă dimpotrivă, distruge însăși monumentele culturale, înseamnă că urmărește civilizația în întregul ei. Închipuie-ți că revoluția rusă din 1917, luptînd contra țarismului, ar fi aruncat în aer Moscova și Petersburgul sau, în fine, că revoluția franceză ar fi dărîmat nu Bastilia ci Luvrul.

— N-am înțeles ce vreți să spuneți, tovarășe arhitect ! zice Talaleu strivindu-și pălăria pe piept.

— Că dacă cineva a dat foc șantierului, acela e mai mult decît un dușman, e un bolnav de monumentafobie.

Tînărul Talaleu, neînțelegînd cuvîntul, rămase foarte deconcertat».

Text eliminat, p. 142, între r. 3—4 :

«Într-o zi, Sufletel, care era membru în Consiliul Muzeului, susținu că trebuie înlăturat un tablou de Schoefft, reprezentînd o boieroaică română din ascendența, în treacăt fie zis, a lui Gaittany, îmbrăcată într-un corsaj de velur de un verde foarte viu și gătită la gît cu un colier de corail de un roșu fierbinte.

— Trebuie să lichidăm cu formalismul ! susținu Sufletel fanatic.

— Și în ce stă formalismul, tovarășe ? întrebă gros Dragavei cu mîinile în buzunarele pantalonilor.

— Formă fără conținut, orgie de verde, de roșu !

— Și iarba e verde, tovarășe, răspunse Dragavei. Ce, iarba e formalistă ?

Sufletel tăcu sufocat de a fi făcut o observare neagreată. În schimb Gaittany, vindicativ, spuse, ridicînd două degete în sus ca un școlar :

— Mă asociez întru totul părerii tovarășului Dragavei !

După care intervenție, aplecîndu-se la urechea vecinului și făcîndu-și o palmă pîlnie, șopti, cu privire la Sufletel :

— E un caraghios !»

Text eliminat, p. 203, r. 6 :

«Sufletel, încă sub impresia accidentului său recent, în urma căruia se internase la spital, zmulgîndu-și părul alb și gesticulînd, strigă :

— Ne omoară fasciștii, imperialiștii, ne împușcă unul cîte unul, viața intelectualilor democrați este în pericol.

Dragavei, care ședea rezemat de șemineu cu mîinile în buzunar, rîse ironic :

— Nu te teme, tovarășe Sufletel, are cine să te apere, muncitorimea nu stă cu mîinile în buzunar.

Văzînd însă pe Gaittany, care făcea ocheade, Dragavei băgă de seamă contradicția între ținuta sa și imaginea pe care o folosise și scoase repede mîinile din buzunarele pantalonilor.»

Text eliminat, p. 209, r. 5 :

«Pe Ioanide, la șasezeci de ani, începuse să-l impacienteze ura oamenilor, cu toate că nu credea în răutatea fundamentală a semenilor săi. Pînă la cincizeci de ani, dușmănia îl incitase, considerînd că timpul dinaintea sa îl va ajuta să învingă adversitățile. Acum însă, îl demoraliza pentru că nu mai vedea în fața lui decît un epilog de o durată incertă.»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Text eliminat, p. 209, r. 36 :

«Sufletel, inverosimil grotesc ca totdeauna, luă și el cuvîntul :

— Tovarășe și tovarăși, datoria noastră fiind să zdrobim imperialismul și fascismul, ridicarea la termenul fixat a unui lăcaș pentru masele biruitoare ale ciasei muncitoare...»

Text modificat, p. 330, r. 32—38, p. 331, r. 1 :

«Cîtăva vreme, Marioara nu spuse nimic lui Dragavei, nu fiindcă s-ar fi ascuns de el, ci pentru că ea însăși avea sentimentul că inelul nu se potrivea cu calitatea ei de lucrătoare și de activistă. Aștepta să găsească un argument solid care s-o împace cu ea însăși.

Din păcate, Lilica, părtașe, nu se știe cum, a secretarului, o denunță cu ingenuitate, fiind de față și mareșalul, la masă :

— Marioara are un inel galben, uite așa de mare !

Și descrise cu degetele prin aer conturul unui ou. Adjunctul privi intrigat la soția sa.

— De ce vorbești despre lucruri pe care nu le știi ? — se încruntă Marioara la Lilica.

Dragavei n-avea obicei să insiste asupra unor chestiuni din care intuia că va ieși puțin scandal, atunci cînd se aflau și alții de față. Deci aștepta să se termine prînzul și după aceea, în dormitor, fiind singur cu Marioara, intră în subiect :

— Despre ce inel galben era vorba ?

Marioara, necunoscînd disimulația, îi povesti totul și scoase inelul pe care îl întinse lui Dragavei. Acesta îl răsuci în toate chipurile, îl puse chiar în vîrful degetului său mic, apoi îl aruncă cu necaz pe pat.

— Frumos, n-am ce zice. Dar acum ce faci cu el ?

— Cum ce fac cu el ?

— Vreau să spun cu ce ocazie îl porți ?

— Știu eu ? — se miră Marioara însăși de seriozitatea întrebării. Nu m-am întrebat. Poate la teatru, la o adunare festivă.

— Ca să te vadă tovarășii noștri împodobită ca o burgheză parvenită !

— N-am exploatat pe nimeni, Șerbane, banii i-am cîștigat cu munca mea în fabrică.

— E adevărat, n-ai exploatat, totuși trăiești în astfel de condiții că poți face economii.

— Nu pot să te înțeleg ! O lucrătoare în societatea socialistă, dacă muncește și cîștigă bine, n-are dreptul să facă și puțin lux ? Pe ce să cheltuiască banii ?

— Cînd nivelul de trai al tuturor muncitorilor va fi foarte ridicat, nu văd nici o piedică să faci, cum zici tu, lux. Pînă atunci, însă, inelul tău ia ochii. Parcă n-ai încredere în viitor și bagi banii în pietre prețioase ca Sufletel.

— Învață-mă tu, ce trebuie să cumpăr ?

— Nu știu — bombăni Dragavei, el însuși nedumerit. Un tablou, o operă de artă. Acestea le lași statului și se bucură privindu-le mii de oameni ai muncii. Un inel însă nu spune nimic decît doară că a fost al prințesei Șerica Băleanu, mare exploatatoare și apoi al Marioarei Dragavei.

Marioara începu să plîngă încet, apoi culese inelul de pe pat.

— Am să-l dau înapoi, sau am să-l vînd — zise ea amărîtă.

— Să nu faci una ca asta, să-mi lași vorba că am un cazan cu bijuterii. L-ai luat, s-a terminat, și dă-l dracului !»

Text modificat, p. 437, r. 27—35 :

«Și eu sînt atacat, în fond, cam tot de același. Spun că n-am habar în materie de artă și nu știu să organizez un muzeu.

— Și se-ți pasă ?

— Îmi pasă... căci în mare măsură au dreptate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Fugi de-acolo ! Am văzut că n-ai stricat nimic, că te consulți cu specialiștii ! Apoi ai învățat o mulțime de lucruri, știi tot ce se poate ști.

— N-ajunge să-nveți, tovarășe arhitect. E nevoie să simți. E adevărat, am făcut mult. Ce era înainte muzeul ? O adunătură de mobile și vitrine prăfuite într-o clădire în care nu călca picior de om. Totul era un pretext pentru un post de director. Am suflat colbul, am pus rînduială, am dat afară fleacurile și am păstrat ceea ce vorbea despre trecutul nostru de luptă și apăsare, am adus lucrătorii din fabrici și copiii și astăzi muzeul e o școală vie. Și cînd îl vom redeschide aci mii de oameni au să-l viziteze».

Text eliminat, p. 442, după r. 36 :

«Nu-i fu greu să reconstituiască, datorită limbuției senile, actele altercației dintre baba Sinica și Leu. Că acesta fusese blestemat greu, vorbeau alte femei din mahala și credea cu tărie chiar dăscălița, care punea puțin temei pe știința doctorilor și pe colectivul de reumatism și era hotărîtă să aducă preoți să desfacă blestemul. Singura piedică era Leu care amenința că va izgoni cu rușine, așa înțepenit cum se găsea, pe reprezentanții misticismului ca unii ce sînt instrumentele cele mai reacționare ale oprimării poporului în societatea împărțită pe clase. Dragavei nu dădu importanță bravadelor lui și-i trimise pe părintele Vasilescu, care veni ca un simplu activist progresist să se intereseze de sănătatea lui Talaleu. Vasilescu era un preot ca de vreo pattruzeci de ani, năltuț, subțiratec, cu un barbișon negru și ochiri inteligente, uneori chiar șirete. Fiu de țăran, îmbrățișa sincer ideea socialistă în aspectul ei economic, ascunsese între altele la el acasă cu ani în urmă muncitori urmăriți de Siguranță. Firește, în materie de religie era departe de a fi ateu și nutrea speranța că ideea creștină s-ar fi putut împăca odată cu socialismul. În afară de asta, citea fel de fel de cărți, de calitate dubioasă, cu pretenții de a găsi un fundament științific religiei. În sectorul politic, în care era întrebuințat, preotul Vasilescu arăta devotament și asta ajungea. Intrînd la Leu, părintele aduse vorba de superstiție, condamnă această rămășiță a trecutului în epoca izbînzii rațiunii și a științei. Numai cei înapoiați mai cred în diavol și în duhuri rele, acestea sînt simboluri folosite de creștinism pentru răul moral care ne stăpînește și ne doboară, dacă nu facem apel la cea mai înaltă podoabă pe care Dumnezeu a dat-o omului : rațiunea. Un creștin luminat nu poate crede în existența dracului cu coarne etc., cu atît mai puțin în puterea vrăjilor și a blestemelor. Asta este și contra științei și împotriva învățăturii creștine. E oare cu putință ca o babă proastă să facă minuni ca Mîntuitorul și Apostolii, să vindece sau că betejească oameni ? Dacă așa ceva se întîmplă, e numai o aparență provenită din superstiția celor care cred în ele. Sînt unii bărbați care, crezîndu-se „legați" prin blestemele femeilor pe care le-au părăsit spre a se însura, nu pot săvîrși îndatorirea bărbătească. Există legende de soiul acesta despre Fecioara Maria, însă ele n-au nimic de-a face cu dreapta credință, miros cît colo a superstiție păgînească. Astfel vorbi lui Leu părintele Vasilescu, trecînd apoi la alte chestiuni, îndemnînd pe bolnav să se vindece cît mai curînd ca să-i dea o mînă de ajutor în acțiunea pentru pace pe care o desfășură în enoria lui. Leu îl ascultă în tăcere, fără a-l combate și fără a încuviința cu gesturile teoriile sale. În fond, părintele Vasilescu lovise drept și Leu, șovăind în fixațiunea sa, își simți brațele mai flexibile. Făcu în secret încercări de a verifica starea de petrificațiune a încheieturilor și constată că putea îndoi puțin brațele din coate. De fapt le-ar fi putut îndoi și înainte, însă subconștientul ambițios făcea sforțări de a le ține încordate. Nea Vasile, intrînd în odaie, îl surprinse făcînd mișcări încete de flexiune a unui braț și, strigînd : „Să fie într-un ceas bun !" luă repede brațul lui Leu și-l îndoi cu oarecare bruscheță. Leu țipă de durere. Într-adevăr, rigiditatea, fie și de origine psihică, a membrelor superioare, îi produse tumefacția și acum mișcările deveniseră penibile.

Academicianul Șaramet venind să vadă miracolul, recomandă un anume tratament local, precum și niște injecțiuni antireumatismale. La ipoteza unei simulațiuni subconștiente prin efectul unei idei fixe, Șaramet zîmbi incredul. Era un internist convins și patologia psihică se reducea la el la un capitol al medicinii interne. Academicianul Cuculeț, mult mai larg în vederi, zicea că, după Șaramet, Verther se sinucisese nu din dragoste pentru Lotte, ci din pricina unei infecții intestinale, a unei apendicite probabil, cu efecte melancolice. Se pare că după vindecare, Leu fu supus unor admonestații pe linie de partid. Spiritul acestora se poate deduce din mustrările, mai mult glumețe, cu care din cînd în cînd, Dragavei tortura pe Leu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Ai greșit de două ori din punct de vedere comunist, tovarășe cumnate. Întîi, te-ai dovedit superstițios și religios în cutele ascunse ale sufletului, cu toate vorbele tale mari în spirit materialist. Copilăria ta printre icoanele dascălului și printre psaltiri și biblii a lăsat urme. N-ai adîncit marxismul, mulțumindu-te cu vorbe fanfaroane, ca „nu există Dumnezeu", fără să înlocuiești prin studiu concepția veche prin cea nouă. De aceea, cum a venit o babă nebună și rea și te-a blestemat să te faci cruce, te-ai speriat și te-ai făcut de rîs. Al doilea, ai păcătuit prin stingism. Cultele sînt încă înrădăcinate în anume straturi sociale și chiar în mulți oameni din popor înapoiați. Să-ți închipui că într-o noapte vom stîrpi misticismul, înlocuindu-l cu o concepție științifică asupra lumii, e utopie. Tu vezi bine că nu ne-am gîndit să dărîmăm într-o zi toate bisericile din țară, dimpotrivă, pe unele le restaurăm ca monumente istorice. Graba strică treaba. Noi trebuie să atragem țărănimea săracă și mijlocașă și pe cei nevoiași în general, în lupta împotriva spiritului reacționar. Ce-ai tu cu babele? Crezi tu că baba Sinica are să devină leninistă? Și unde mai pui că printre proștii din mahala o să iasă zvonul că baba face minuni, paralizînd un comunist!»

Text modficat, p. 490, r. 37—38 :

«— Aș — răspunse Dragavei — nici prin gînd nu-i trece. Chiar îi place regimul nostru, care-i dă tot ce poftește după meritul lui. Nu trăia mai bine înainte.

Leu — și pînă la un punct și Marioara, priveau la Dagavei cu oarecare nedumerire».

Text modificat, p. 491, r. 16—32 :

«— Nu e al nostru deloc — îl contrazise Dragavei. Un om ca Ioanide nu e al nimănui. Poate, dacă era mai tînăr, l-am fi cîștigat, acum e prea tîrziu. Însă este deschis și entuziast. Cînd nu înțelege un lucru, spune pe față : nu pot și nu vreau. Dar dacă înțelege și cîteva din ideile noastre îi convin, atunci lucrează ca un adevărat activist. Primește orice critică, ascultă, se apără, stăruie, nu dă înapoi, cînd socotește că are dreptate, pune energie și personalitate în executarea sarcinii. S-a dovedit că totdeauna a avut deptate».

Text eliminat, p 496, r. 5 :

«— Și cînd crezi că va veni vremea de a construi ?

— Sînteți, ca întotdeauna, grăbit. Ați visat vreodată că aveți să ridicați palatul cultural ? Și cu toate astea s-a făcut. Veți clădi la vremea cuvenită și pe celelalte.

— Nu eu.

— Ba dumneavoastră. Vom repune machetele în sală și ele vor ține mereu trează atenția oamenilor noștri de partid asupra proiectelor.»

Text eliminat, p. 496, r. 24 :

«Chiar cînd în vremea Renașterii artistul, cu exemplul artei păgîne înainte, a început să copieze realitatea, noul efeb al lui Donatello era Sfîntul Gheorghe și femeia vie a lui Rafael era o madonă. Un filosof îndrăzneț pentru vremea lui, Descartes, care e un precusor al metodei în gîndirea raționalistă, începe prin a demonstra existența lui Dumnezeu. Omenirea trece dintr-o eră într-alta, fără a-și schimba brusc veșmintele, dar trece cu fatalitate».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Text eliminat, p. 496, r. 31, 37 :

«Nu puteam să propun atunci ridicarea de temple păgîne. Eu însumi n-aș fi crezut în zeii Olimpului. Și admițînd că aș fi fost un extravagant, aveam de ales a fi ars pe rug, sau a respecta credința profundă a lumii de atunci, promovînd frumosul după legile istoriei. Iar acum, madam Farfara, sîntem la alt an o mie, raționalist și pătruns de ideea civilizării maselor. Am văzut cîmpul : el e arat cu tractoarele. Țăranii au devenit mecanici. Foarte tîrziu am fi ajuns poate tot aici, însă un șuvoi imens ne-a luat și ne-am trezit deodată făcînd agricultură științifică. Îți închipui acum dumneata că, refăcîndu-și moșiile, prințesa Hangerliu sau mareșalul Cornescu pot distruge tractoarele și readuce caii și boii ? Este cu neputință și dealtfel sînt sigur că țăranii nu vor da nimic înapoi. Muncitorul a început să cunoască binefacerile civilizației, să stea în casă bună...»

Text eliminat, p. 646, după r. 20 :

«— Să știi, iubite tovarășe Dragavei, că Sufletel și Gulimănescu au să te denunțe ca fiind victima estetismului. Au să pretindă că te-am contaminat eu.

— Am învățat mult de la dumneata, tovarășe arhitect, cu toate că în unele idei nu ne potrivim. Frumosul înalță sufletul lucrătorului și dacă el este strîns legat de trebuințele vieții nu văd de ce nu l-am cultiva. Faraonii puneau în pleznete de bice, mii de sclavi să le ridice piramidele, morminte inutile de unul singur. Noi, cum vezi, lucrăm cu mașinile, și ne adăpostim toți, ca să trăim bine, în ceea ce am clădit.

Lui Ioanide i se păru că și aude cîntecul jocurilor de apă, în mijlocul cartierului.

— Dar fîntîna la ce folosește ? — întrebă Ioanide ca să vadă cum gîndește directorul palatului cultural.

— Cîntă ! răspunse zîmbind Dragavei. Chiar dumneata ai spus asta de atîtea ori.

— Și cîntecul la ce folosește, o să obiecteze Sufletel !

— Cîntecul — răspunse Dragavei — face pe muncitor să lucreze voios. Și începu să fluiere ușor.»

Text eliminat, p. 646, r. 30 :

«Elvira nu înțelese ce vrea să spună arhitectul, dar nu-i ceru alte explicații, deoarece îi plăceau în general, cuvintele enigmatice ale acestuia. Cu alt prilej, Ioanide mergînd pînă la locuința lui Dragavei, văzu că se săpau fundații peste tot împrejuru-i, iar zidul de împrejmuire fusese dărîmat. Curtea fusese complet golită de orice ornament artistic și era ca și devastată.

— De ce ai dărîmat zidul ? întrebă Ioanide.

— Pentru că mă conformez planului general. Dau jos și casa, deși e bună și nouă. Strică impresiei totale, și apoi nu vreau să rămîn în vilă burgheză, făcînd cauză separată de muncitorii mei. Mă mut într-un apartament.

— Intenția dumitale e modestă în aparență, iubite tovarășe Dragavei. În fond e sublimă. Te supui regulilor frumosului. Sacrifici un bun banal pentru un efect grandios. Ce are să zică însă lumea ? — Dragavei ridică din umeri».

Text eliminat, p. 648, r. 31 :

«Și Ioanide căzu în genunchi în fața Dianei.

— Ce faceți, domnule profesor ? zise aceasta, cu toate că era obișnuită cu gesturile arhitectului. Dacă vine cineva ?

— Dacă atunci cînd te-nchini într-o catedrală, intră cineva, întrerupi oare rugăciunea ?

— Dar eu nu merit — zise Diana — atîta adorație din partea unui om ca dumneavoastră. Și luînd mîna arhitectului, care se îndrepta spre capul ei, o sărută. Ioanide, la rîndu-i sigila cu buzele genunchii Dianei și fildeșul alb de deasupa lor, apoi strîngînd puternic în brațe pe tînăra femeie, își așeză capul pe pieptul ei, sărutîndu-i-l prin bluză. Diana întinse mîna peste un umăr al lui Ioanide și puse în acest chip delicat posesia pe făptura lui.»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Text modificat, p. 650, r. 6—25 :

«Invitațiile fură făcute cu consultarea lui Dragavei. Acesta participă împreună cu Marioara. Pe lîngă cîțiva tineri arhitecți, sculptorul Tiron, Mini și Mihaela, madam Farfara, Gaittany, Gulimănescu și Sufletel, Smărăndache și Smărăndăchioaia. Babighian și mulți familiari și admiratori ai lui Ioanide, ținu să fie invitată și Șerica Băleanu cu Antoine. Motivul ei era că în calitate de salariat al palatului cultural, Antoine era dator să aducă omagiile lui arhitectului și directorului. În fond, spera să se remarce și să reînvieze vechea ei mondenitate pe sol neutru. Dragavei nu găsi nimic de obiectat.

— Oricine ne ajută să construim socialismul — zise el — are dreptul să vină la reuniunile noastre. Nu gonim pe nimeni.

Pe același motiv fură acceptați regele Valitang cu fosta generăleasă Cernicev și mareșalul Cornescu, acesta din urmă avînd și o misiune artistică.»

Text modificat, p. 660, r. 10 — p. 661, r. 3 :

«— Copilării !

— Nici mareșalul Cornescu nu-mi place !

— Sînt o bună filatoare, am fost decorată cu Ordinul Muncii, n-am dreptul să mă cultiv ?

— Ai, se-nțelege, dar la școala proletară. Nu te amesteca cu cine, în fond, te disprețuiește. Dealtfel, au început să iasă vorbe. Acești oameni cu care ne-am înconjurat sînt periculoși, în cazul cel mai bun seci la minte, crezînd că soarele și luna apun și răsar pentru ei. Ei îți slăbesc voința, te fac să te simți inferior și vinovat că i-ai doborît. Ești o filatoare evidențiată și o activistă, este bine să te duci cîtva timp într-o fabrică din provincie ca să dai un exemplu și acolo. Merg și eu să ridicăm un oraș pentru mineri».

(Continuare în numărul viitor)

MIHAIL SEBASTIAN — CONFERENȚIAR

În cei aproape 38 de ani cît i-au fost dați, Mihail Sebastian ne-a dăruit nu numai cunoscutele romane și piese de teatru, ci și cîteva sute de eseuri răspîndite cu generozitate în *Cuvîntul*, *România literară* (1932—34), *Vremea*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Rampa*, *Universul literar*, *Contimporanul*, *Tiparnița literară*, etc.

Mai puțin cunoscută e activitatea de conferențiar. Arhiva Radiodifuziunii române păstrează cîteva manuscrise ale unor asemenea *conferințe* radio. Victor Crăciun a publicat una din ele *(Povești cu Brăila*, în volumul *Articole vorbite*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 123—129).

Oamenii politici în literatură este titlul unei conferințe susținute de Mihail Sebastian la Radio București, la 4 septembrie 1933, ora 21,30. Scris cu cerneală neagră pe 12 jumătăți de coală, textul prezintă foarte puține modificări. Ne întîmpină și în cazul de față același stil viu, orizontul larg, cu numeroase exemple și comparații neașteptate. Cozeria de față e în introducere și final un elogiu al primului volum al cărții lui Constantin Stere *În prejma revoluției*.

În contextul expunerii lui Sebastian apare și o trimitere la oamenii politici ai vremii, pe care am eliminat-o, fără să diminuăm cu nimic integralitatea de sens a conferinței, cu atît mai mult cu cît aceasta reprezenta pentru vorbitor o simplă paranteză conjuncturală : *«obiectul acestei incursiuni nu a fost însă o voluptate de ordin estetic, ci o problemă de ordin doctrinar»*. Ca urmare, ea iese din sfera preocupărilor conferențiarului, înlăturînd de la bun început *«orice comentariu de critică literară»*. Am notat în text abrevierea respectivă prin [...]. Reproducem în continuare această «cozerie» radiofonică a lui Mihail Sebastian.

O alta, *Copilul în literatura română*, a fost încredințată tiparului într-o revistă școlară cu tiraj strict limitat *(Ginduri tinere*, nr. 1, 1980 p. 20—23).

Mircea HANDOCA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acum vreo doi ani cînd s-a anunțat pentru întîia oară data apariției romanelor D-lui C. Stere — vestea aceasta a fost întîmpinată, dacă țineți minte, cu multă nedumerire și cu oarecare neîncredere. Neîncrederea nu privea desigur persoana noului și surprinzătorului romancier — intelectual de prestigiu și vechi iubitor de literatură — ci calitatea sa de om politic.

Un om politic romancier ? Împerecherea aceasta de ocupații părea dacă nu frivolă, în orice caz ciudată. Schimburi între literatură și politică s-au făcut totdeauna și numărul celor care au părăsit cartea pentru parlament n-a fost mic nici la noi, nici în străinătate. Mai rare însă cazurile cînd cineva a părăsit parlamentul pentru carte. Fugarii din literatură sunt mai mulți și mai de înțeles : cei din politică sunt mai rari și mai greu de explicat. Literatura, ca și gazetăria, duce oriunde, cu condiția să ieși din ea. În schimb, politica, pentru a te duce undeva, îți cere să rămîi. Să rămîi irevocabil în ea.

De aceea, cei care au început cu o plachetă de versuri sau cu un volum de nuvele, pentru a termina cu un scaun de deputat sau cu un portofoliu de ministru, au urmat un itinerariu simplu și justificat. Exemplele sunt numeroase, la noi ca și aiurea. Să alegem unul ilustru : Disraeli. Primul ministru al Reginei Victoria, stăpînul Conferinței de la Berlin, șeful liberalismului britanic, a debutat în viață publicînd romane. Cine ar fi bănuit în acest boem de 20 de ani pe viitorul conducător al Marei Britanii ?

Căutați bine în biografia celor mai severi și sobri bărbați de stat și veți găsi, pierdute în anii adolescenței cîteva versuri, așa cum în viața celor mai virtuoase și mai respectabile bătrîne, se poate găsi, sub cenușa uitării, un moment de pasiune, un început de amor. Viața acoperă asemenea mici păcate și pe urmă, tîrziu, de la înălțimea situațiilor celor mai grave, oamenii privesc spre fostele lor naivități cu destulă îngăduință și ironie.

Ca să fim sinceri, literatura și artele au rămas în sentimentul public un «mic păcat de tinerețe», pe care opinia publică îl iartă, dar nu totdeauna și oricui. Mai puțin decît oricui, l-ar ierta omului politic.

Pentru că vedeți : de bine, de rău, ultima solemnitate ce îi rămîne cetățeanului modern este tot politica. Este ultima ceremonie la care — oricît de sceptic — el ia parte. Presa, cinematograful și întrunirile publice creează în jurul omului politic un miragiu. Miragiu făcut din fracuri, jobene și decorații — miragii facile prin urmare, dar rezistente, căci simțul critic al maselor nu reușește să le dizolve. Un om politic este în imaginația inocentă a omului de pe stradă, în primul rînd, un personagiu solemn. Dimpotrivă, un scriitor, un literat, un poet, este un tînăr cu lavalieră, aventuros și boem.

Judecați cît de greu de împăcat sunt aceste două imagini și veți înțelege ce dificil aliaj social înseamnă un om politic, care este în același timp scriitor de literatură.

Arta și literatura sunt îndeletniciri oarecum compromițătoare. Lucrul ăsta îl știa foarte bine acel ministru francez, care dînd pe vremuri un interviu unui gazetar inteligent și întrebat ce bucată de muzică preferă cu deosebire a răspuns bănuitor :

— Ce bucată de muzică prefer ? Perfidă întrebare. Am să-ți răspund totuși. Îmi place, înainte de orice, al treilea concert brandemburghez de Bach. Dar te rog nu scrie asta la ziar.

— De ce ? a întrebat cu mirare ziaristul.

— Pentru că, a răspuns ministrul, pentru că ar putea să strice reputației mele politice.

Era o glumă. O excelentă glumă, dar care ascundea un înțeles mult mai adînc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Adevărul e că între politică și artă există profunde deosebiri de mentalitate și psihologie, atît de profunde deosebiri, încît reuniunea lor în preocupațiile unui singur om, în același timp, devine aproape o incompatibilitate. În genere, oamenii de litere rătăciți în politică ori încetează a mai fi oameni de litere, ori nu devin cu adevărat oameni politici. Este aici, într-un sens sau altul, un inevitabil păcat de diletantism. Îmi dau seama că aceste afirmații prea generale riscă să fie contrazise de cîteva cazuri strălucite. Căci există exemple de oameni care s-au manifestat deodată și cu un egal prestigiu, și în politică și în artă. Maurice Barrès bunăoară, în Franța. Acest tulburător poet al Lorenei, acest neliniștit evocator de drame sufletești, a fost în același timp un pasionat luptător politic. Succesele sale parlamentare nu erau, desigur, mai puțin patetice decît succesele pe care le cunoștea în literatură. Totuși, nu se poate vorbi în cazul lui Barrès despre politică în sensul curent de «profesiune». Era ceva romantic și inspirat în acțiunea sa publică: un fel de misiunea interioară al cărei servitor era el, Barrès, și pe care înțelegea să o servească indiferent cu ce mijloace, la tribuna Camerei sau la masa lui de scris.

Nu cred să greșesc afirmînd că un egal mesagiu de dublă semnificație — politic pe de o parte, artistic de altă parte — aducea la noi înaintea războiului debutul D-lui Octavian Goga. Și poezia sa și orientarea sa politică de atunci, exprimau pe două planuri deosebite, aceleași resorturi sufletești. Explicația cred că e valabilă și pentru activitatea de atunci a D-lui Iorga, a cărui unitate temperamentală poate să fie urmărită pe drumul dublu al literaturii și al politicii. «Sămănătorismul» dealtfel, nu trebuie să fie înțeles decît în întregul lui, cu idealurile sale artistice și cu cele sociale, cu programul său estetic, dar și cu cel politic.

Este de văzut însă dacă asemenea exemple sunt revelatorii pentru înțelegerea raporturilor dintre politică și artă. În genere, oamenii de temperament furtunos, realizează această dificilă unire, căci pentru ei acțiunea și visul sunt valori vecine, dacă nu instrumente ideatice. (În treacăt, este interesant de remarcat că singurii poeți care au avut ambiții politice, au fost romanticii, marii romantici, Victor Hugo și Lamartine, acesta din urmă ajungînd, pentru scurtă vreme, ministru. Dar imaginați-vi-l un singur moment pe Paul Verlaine subsecretar de stat. Nu-i așa, că e grotesc ?).

De obicei, oamenii care creează cu egală ușurință și în politică și în artă, fără să se simtă în vreuna din ele rătăciți, sunt cei cu temperament profetic, acei care fac și din artă și din politică o misiune, căutînd și într-o parte și într-alta realizarea acelorași idealuri etice, sociale sau naționale. Înainte de a fi scriitori sau politicieni, ei sunt misionari. Misionari prin temperament și prin vocație. Nu știu dacă este exact cazul lui Barrès, dar este cu siguranță cazul lui Charles Maurras, iar la noi cazul D-lor N. Iorga și Octavian Goga. Pentru scriitorii din această familie spirituală, arta nu are sens prin ea însăși, ci numai prin idealurile colective pe care le servește — idealuri servite în aceeași măsură de acțiunea lor politică. Ei reprezintă mai întotdeauna un moment spiritual, un moment colectiv, o dispoziție unică de luptă și ar fi poate mai just să spunem că ei nu aparțin integral nici politicii, nici artei, ci istoriei și culturii.

Dar subiectul convorbirii noastre de astă seară nu se referă la manifestările oamenilor politici în cultură, ci în literatură, ceea ce este cu totul altceva.

Evident, nu există om politic de valoare superioară, care să nu pună în slujba ideilor sale, condeiul. Asta însă nu este totuna cu o convertire literară. Dacă am face un rapid inventar al tuturor șefilor de guvern din Europa, cred că am găsi între ei, cel puțin jumătate autori de cărți [...]. Asemenea opere, lămuritoare a spiritului politic, s-au scris pretutindeni : cine nu cunoaște cartea D-lui Macdonald despre socialism, cine nu a cetit eseurile politice ale D-lui Edouard Herriot,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cine nu cunoaște studiile de politică europeană ale D-lui Beneș ? Acestea însă sunt lucrări ce se plasează pe hotarul dintre politică și literatură, lucrări de critică socială, de meditație politică, de istorie și istoriografie. Genul literar preferat îndeobște omului politic sunt memoriile. *Pentru că* memoriile *oferă în scris o nouă tribună de la care se poate repeta, cu mai multă libertate, ceea ce în retorica politică s-a spus de nesfîrșite ori. Cărți de memorii s-au publicat și la noi destul de multe, și la drept vorbind, volumul pe care l-a tipărit anul trecut D-l I. G. Duca, ce altceva a fost decît o culegere de amintiri politice și de reflexii personale în jurul cîtorva evenimente de ordin public — pagini foarte interesante și cu fragmente subtile, dar care nu treceau exclusiv în literatură și care, mai ales, nu aveau curajul de a trînti în urma lor definitiv, poarta politicii ?*

De ce ? Probabil pentru că cine a pășit o dată, dincolo de această poartă a politicii, nu mai poate să facă niciodată drumul invers !

Mă gîndesc cu deosebire la exemplul melancolic al lui Léon Blum, șeful socialiștilor francezi, care a fost pe vremuri, în tinerețe, în timpul cînd scria la Revue Blanche *în tovărășia lui Marcel Proust, unul din cei mai străluciți critici literari. Ei bine, acest Léon Blum, căruia critica franceză îi datorează cel mai frumos studiu despre Stendhal, a abandonat de douăzeci de ani literatura și este în așa chip incapabil să revină, încît la moartea Contesei de Noailles, voind să-i aducă un omagiu marei poete, n-a fost în stare decît să reproducă un articol de pe la 1905, mărturisind că astăzi nu mai poate să scrie.*

Să fie într-adevăr distanța dintre politică și artă atît de mare și deosebirea lor să fie atît de hotărîtoare [?]

Răspunsul la această întrebare ar cere atît de ample argumente, încît cu siguranță ar depăși sfertul de oră ce îi este dat răbdării D-stre.

În scurte cuvinte, am putea spune doar atît : politica este o disciplină de gîndire colectivă : arta este un fenomen de singurătate. Cine vrea să creeze în politică trebuie să înceapă prin a se pierde pe sine. Cine vrea să creeze în artă, trebuie să înceapă prin a se găsi pe sine. Nu e vorba numai de două profesiuni : e vorba de două mentalități, două feluri de a cugeta și înțelege.

Iată de ce, cînd D-l Stere își anunța acum doi ani romanele sale, așteptarea noastră fusese ușor neîncrezătoare. Ne întrebam dacă acest intelectual, care venea din mijlocul luptelor politice, va ști să păstreze jocul artei, departe de vînturile pasiunilor publice. Ne întrebam dacă eroii săi vor fi oamenii unor tragedii adevărate sau fantoșele unor idei abstracte.

A fost deajuns să apară întîiul volum pentru ca neîncrederea noastră să cadă. Smaragda Tedorovna *inaugura un mare roman și revela un veritabil romancier.*

Dar atunci cum rămîne cu teoria noastră după care politica și literatura sunt două funcțiuni intelectuale incompatibile ? D-l Stere nu o infirmă ?

Ba da. Dar teoriile de asta sunt teorii : ca să fie infirmate.

CRONICA LUI ȘTEFAN CEL MARE ȘI ÎNȚELESURILE UNEI ÎNTRERUPERI

N. Cartojan a adoptat o poziție singulară în privința celei dintîi cronici alcătuite în Moldova. Spre deosebire de alți istorici ai literaturii române vechi, el a presupus că, inițial, această cronică era *«mărginită numai la domnia lui Ștefan»* ; abia *«mai tîrziu»*, cînd *«noua domnie s-a consolidat adînc»*, Ștefan cel Mare *«va fi dat porunca să se completeze cronica cu istoria Moldovei de la întemeiere»*, ajungîndu-se astfel la tipul de cronică pe care-l cunoaștem astăzi din compilațiile slavonești ale veacului al XVI-lea [1].

Ne-am însușit punctul de vedere al lui N. Cartojan într-un studiu anterior, în care am încercat totodată să-l susținem și cu un argument suplimentar,

[1] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, ed. Dan Simonescu și Dan Zamfirescu, Ed. Minerva, București, 1980, p. 60—61.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar, în ce ne privește, socotim că de o *«istorie a Moldovei de la întemeiere»* nu se poate vorbi decît după moartea marelui voievod, redactarea ei datînd probabil din vremea domniei nepotului său, Ștefan cel Tînăr (1517—1527). În plus, în același studiu, am pus în legătură începutul elaborării *Cronicii lui Ștefan cel Mare* cu momentul declanșării ostilităților cu Imperiul otoman — plasîndu-l deci *«după 1470, sau mai curînd după 1473»* —, deoarece, după părerea noastră, numai atmosfera de tensiune exacerbată de atunci justifica ideologic geneza unei asemenea scrieri [2].

Pentru *«autonomia formală»* a *Cronicii lui Ștefan cel Mare* s-a pronunțat de curînd și Leon Șimanschi [3]. Numai că domnia sa consideră că anul 1473 este anul «reluării» redactării cronicii, ea existînd încă înainte de 1469 și fiind probabil inițiată ca urmare a marii biruințe de la Baia contra oștilor regelui Matias Corvin, anume *«în cursul anului 1468»* [4]. În sprijinul acestei datări, autorul citat a produs și o dovadă concretă demnă de toată luarea aminte : autorul sau autorii cronicii oficiale, după ce au consemnat asediul și ocuparea cetății Chilia (23—26 ianuarie 1465) au menționat și numele pîrcălabilor puși de domn *«să păzească cetatea de limbile necredincioase»* — Isaia și Buhtea [5]. Însă aici, așa cum a observat L. Șimanschi, s-a strecurat o confuzie deosebit de semnificativă pentru noi. În realitate, cel de-al doilea pîrcălab numit de Ștefan la Chilia în 1465 a fost Bucium, Buhtea ocupînd această dregătorie doar după 28 august 1466 și pînă la 24 septembrie 1468 [6]. Acestui interval îi corespunde, deci, momentul începerii redactării *Cronicii lui Ștefan cel Mare*, conflictul ungaro-moldav din 1467, care a culminat cu bătălia de la Baia din 14—15 decembrie, constituind după toate probabilitățile impulsul originar pentru apariția ei.

Se conturează astfel două prime faze de redactare a cronicii oficiale a domniei lui Ștefan : 1. anii 1468—1469, în care a fost reconstituită istoria domniei lui Ștefan cel Mare de la instalarea lui pe tron în 1457 pînă la victoria decisivă în războiul cu Ungaria ; 2. anii 1473—1476, cînd în perioada marilor bătălii cu turcii scrierea cronicii a fost reluată, iar răstimpul imediat anterior a fost acoperit cu notații succinte. Ne propunem în cele de față să stăruim asupra semnificației celei mai de seamă întreruperi din cuprinsul *Cronicii lui Ștefan cel Mare*, care s-a produs în anul 1486 și pe care cercetările de istorie politică recente ne îngăduie pentru prima oară să o interpretăm.

Dar mai înainte trebuie să spunem, urmîndu-l tot pe L. Șimanschi, că o altă întrerupere a redactării textului cronicii a avut loc între anii 1476—1481, mai exact îndată după descrierea campaniei sultanului Mehmet al II-lea în Moldova și pînă la expediția lui Ștefan cel Mare în Țara Românească, care s-a încheiat cu biruința de la Rîmnic, din 8 iulie 1481. Într-adevăr, rarele și extrem de scurtele însemnări din cronică pentru acest interval par să aibă un caracter retrospectiv și privesc mai mult familia domnească [7].

Observăm că, de fapt, aceasta a fost o perioadă de relativă acalmie în desfășurarea războiului moldo-otoman, care, după ce Veneția a semnat propria pace cu Poarta în 1479, s-a isprăvit și pentru Moldova printr-un tratat al lui Ștefan cel Mare cu sultanul Mehmet al II-lea, perfectat dacă nu în 1480, cel mai tîrziu la începutul anului următor [8]. Gîndurile domnului român din acești ani ce au succedat îndeaproape crîncena

---

[2] Ștefan Andreescu, *Les débuts de l'historiographie en Moldavie*, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XII (1973), p. 1017—1035 ; Idem, *Începuturile istoriografiei în Moldova*, în „Biserica Ortodoxă Română", an. XCIII (1975), 1—2, p. 232—243.

[3] L. Șimanschi, *Începutul elaborării cronicii lui Ștefan cel Mare*, extras din volumul omagial *Profesorului Constantin Cihodaru la a 75-a aniversare*, Iași, 1983, p. 39.

[4] *Ibidem*, p. 43.

[5] P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI*, Ed. Academiei, [București], 1959, p. 16.

[6] L. Șimanschi, *op. cit.*, p. 42—43.

[7] *Ibidem*, p. 41. Nu este însă vorba în această secțiune „numai" de evenimente referitoare la familia domnească, cum afirmă L. Șimanschi, deoarece sub data 22 iunie 1479 întîlnim și știrea că *«s-a început a se zidi cetatea Chiliei și s-a săvîrșit în același an, iulie 16»* (P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 18).

[8] Pentru datarea acestei păci moldo-otomane, vezi actul descoperit de Mustafa A. Mehmet, *Un document turc concernant le kharatch de la Moldavie et de la Valachie aux XV-e—XVI-e siècles*, în „Revue des Études Sud-Est Européennes", t. V (1967), 1—2, p. 273 (comentarii la p. 267—268).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înțelegere cu puterea Semilunei și au precedat încheierea acestei păci, prin care Moldova devenea din nou tributară a Imperiului otoman, ne sînt cunoscute, mulțumită a două scrisori, dintre care una este, din păcate, mai puțin folosită și citată în istoriografia noastră. Ne vom apleca o clipă asupra lor deoarece vom putea astfel deslușî mai bine și sensul celuilalt moment, al anului 1486, care formează obiectul acestei intervenții în discuția asupra *Cronicii lui Ștefan cel Mare*.

Este vorba mai întîi, bineînțeles, de celebrul mesaj al lui Ștefan cel Mare către dogele Veneției, datat 8 mai 1477 [9]. Aici îl vedem pe domnul român profund dezamăgit de eficiența coaliției antiotomane, fiindcă deși a avut *«jurăminte și înțoieli»* cu principii *«creștini și vecini»* aceștia *«l-au înșelat»* și l-au *«lăsat singur»* în ceasul de cumpănă al invaziei otomane din anul precedent. Acum s-a adresat după ajutor Veneției deoarece știe că turcii vor să cucerească neîntîrziat Chilia și Cetatea Albă, iar *«aceste două ținuturi sînt Moldova toată și Moldova cu aceste două ținuturi este un zid pentru Ungaria și pentru Polonia»*. Ceva mai devreme întîlnim — credem — o aluzie la conflictul în curs dintre regatele ungar și polon pentru Boemia, atunci cînd citim că: *«Pe alți domni creștini, vecini cu mine, n-am vrut într-adevăr să-i mai încerc, ca să nu mă văd iarăși înșelat. Luminăția Voastră știe ce neînțelegeri sînt între dînșii. Din pricina aceasta, cu mare greutate poate fiecare să-și vadă abia de treburile sale; iar treburile mele rămîn, de nevoie, fără ajutor* [10]. Domnul se considera așadar izolat în acest avanpost al Europei creștine care era Moldova — *«cetatea de apărare a Ungariei și a Poloniei și straja acestor două crăii»* — și nu este greu să înțelegem de ce pacea turco-venețiană și inconsistența efortului de război ungar, în pofida victoriei defensive de la Cîmpul Pîinii (13 octombrie 1479), l-au determinat, la rîndul lui, să caute restabilirea raporturilor pașnice cu Poarta.

Celălalt text a fost redactat curînd după cucerirea Caffei de către turci — 6 iunie 1475 —, eveniment care accentua considerabil prezența otomană în Marea Neagră și se răsfrîngea în chip direct și cu totul negativ asupra situației Moldovei ca putere pontică [11]. Drept urmare, Ștefan cel Mare și-a intensificat demersurile diplomatice, care au adus rezultate politice imediate, cum a fost tratatul cu Ungaria, încheiat chiar în vara aceluiași an 1475, sau au deschis noi orizonturi pentru alianțe, ca în cazul relațiilor cu Moscova [12]. Mesajul la care ne referim acum a fost trimis tocmai marelui cneaz Ivan al III-lea și el rezumă în termeni extrem de concișî, dar cu atît mai impresionanți, îngrijorarea domnului român față de imensul pericol ce-l amenința în condițiile lichidării de către turci și a coloniilor genoveze din Crimeea. Ștefan începe prin a spune că *«de departe»* a auzit de *«tăria dușmăniei față de păginătate»* a marelui cneaz, care în plus este și de confesiune ortodoxă *(«...și nu pot auzi nicăierea de alt domn pravoslavnic, în afară de măria voastră»*. Apoi, domnul Moldovei trece la zugrăvirea propriei

[9] Ultima ediție : G. Mihăilă, *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 176—182.

[10] Evoluțiile politice divergente ale principalelor puteri creștine din răsăritul Europei în acești ani, cu implicații nemijlocite și asupra Moldovei, au fost reconstituite atent de Șerban Papacostea, *La guerre ajournée : les relations polono-moldaves en 1478. Réflexions en marge d'un texte de Filippo Buonaccorsi-Callimachus*, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XI (1972), 1, p. 3—21.

[11] *Istoriceskie sviazi narodov SSSR i Rumânii v XV — naciale XVIII v.*, t. I. (1408—1632), Moscova, 1965, nr. 9, p. 61—63. Editorii au datat acest act, cu aproximație, între iunie 1484 — martie 1486, punîndd în legătură redactarea lui cu trecerea prin Moldova către Moscova a solului rus Feodor Kurițin. Însă această datare nu rezistă criticii interne a textului, din care rezultă că el a fost compus la mică distanță în timp de căderea Caffei și poate chiar sub impresia acestui eveniment de amplă rezonanță. Pentru politica otomană în Marea Neagră pînă la deznodămîntul din 6 iunie 1475, vezi Șerban Papacostea, *Caffa et la Moldavie face a l'expansion ottomane*, în vol. *Colloquio romeno-italiano „I Genovesi nel Mar Nero durante i secoli XIII e XIV"*, Ed. Academiei, București, 1977, p. 131—153.

[12] Cum se știe, căsătoria domniței Olena, fiica lui Ștefan, cu Ivan, fiul marelui cneaz Ivan al III-lea al Moscovei, care a avut loc la 6 ianuarie 1483, va încununa eforturile diplomatice ale domnului român pentru a obține o alianță care să-i asigure un eventual ajutor din această direcție (Pentru pregătirea căsătoriei, vezi, între alții, P.P. Panaitescu, *Contribuții la istoria lui Ștefan cel Mare*, în „Analele Academiei Române", *Memoriile Secțiunii Istorice*, Seria III, t. XV, București, 1934, p. 70—72).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sale situații politice în raport cu «păginii» : *«Iar în părțile acestea numai eu unul am rămas, că din două părți este păgînătatea cea grea, iar din trei părți, măcar că sînt creștini, dar îmi sînt mai răi decît păgînii»*. Fiindcă *«mai mult nu-i mai pot răbda»*, el propune o alianță lui Ivan al III-lea, cu atît mai mult cu cît : *«Măria voastră o știe doar mai bine decît noi, cîte țări au fost : cea grecească, și nu una, și cea sîrbească, și bulgărească, și arbănășească și bosniacă — pe toate pentru păcatele noastre Dumnezeu le-a supus păgînilor ; iar acum turcii au trecut Marea Neagră și au luat Caffa. Să luăm dară aminte de cu vreme»*. Vom recunoaște numaidecît că ne aflăm în fața unui text antologic, de felul celor culese de Nicolae Iorga din felurite documente și admirabil valorificate în a sa *«introducere sintetică»* la istoria literaturi românești din 1929 ![13].

Pacea moldo-otomană din 1480/1481 a fost încheiată în condițiile conservării intacte a integrității teritoriale a Moldovei. Dar este limpede că domnul nu-și făcea iluzii cu privire la siguranța ce i-o oferea această pace[14]. Am văzut de altfel adineauri cît de bine cunoștea el drumul parcurs de implacabila expansiune otomană în sud-estul Europei și în Marea Neagră și care făcuse ca acum *«din două părți»* la hotarele Moldovei să se găsească *«păgînătatea cea grea»*. De aceea nu a pregetat să rupă aproape imediat această pace — oricum efemeră — și să organizeze, alături de Ungaria, în vara anului 1481, o nouă ofensivă la Dunărea de Jos. Și iată că din nou, în perfectă concordanță cu creșterea tensiunii politico-militare, redactarea *Cronicii lui Ștefan cel Mare* este reluată... Lăsînd la o parte o interpolație, de felul celei cu privire la evoluția politică ulterioară a lui Vlad Călugărul, pe care Ștefan l-a *«lăsat să domnească peste Țara Muntenească»*, descrierea bătăliei de la Rîmnic, din 8 iulie 1481, cu mențiunea pieirii pe cîmpul de luptă a boierului Șendrea și a *«marelui ospăț»* ce a urmat la Suceava, în cursul căruia Ștefan a instituit *«mulți viteji»*, are caracterul unei notații strict contemporane. Cu aceasta se poate spune că începe *cea de-a treia fază* a întocmirii cronicii oficiale a domniei lui Ștefan cel Mare, fază care corespunde intervalului *1481—1486* [15]. Ea este succedată de o altă întrerupere, cea mai importantă și care a fost de altminteri de mult sesizată[16], corespunzînd anilor 1486—1497. Sensul abandonării redactării cronicii în 1486 credem că poate fi deplin pătruns dacă ne întoarcem iarăși la firul desfășurărilor politice.

Reintrarea în acțiune a lui Ștefan cel Mare în vara anului 1481 nu a fost deloc un gest hazardat. Ea a avut loc la cererea expresă a papei Sixt al IV-lea adresată regelui Ungariei Matiaș Convin, în condițiile în care, în vara anului precedent, turcii invadaseră sudul Italiei și stabiliseră un periculos cap de pod la Otranto. Roma era deci direct amenințată și diplomația pontificală, mai activă ca oricînd, a înjghebat un nou proiect de cruciadă, în care, pe mare, un rol de seamă aveau să-l joace genovezii, ce țînteau recucerirea posesiunilor lor pontice. Presiunea moldo-ungară la Dunărea de Jos trebuia să disperseze forțele otomane concentrate pe țărmul Adriaticei și să în-

[13] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 67—70.

[14] Încă înainte de 14 aprilie 1481, Ștefan cel Mare îi comunicase regelui Matiaș Corvin îngrijorarea sa cu privire la eventualitatea unei puternice ofensive otomane la nord de Dunăre (A. Veress, *Acta et epistolae relationum Transylvaniae Hngariaeque cum Moldavia et Valachia*, vol. I, Budapest, 1914, nr. 33, p. 36).

[15] Din păcate, L. Șimanschi nu a valorificat pînă la capăt remarca sa cu privire la o întrerupere a redactării textului cronicii în perioada de după invazia otomană din 1476 (vezi mai sus nota 7) și astfel s-a pronunțat în final pentru un *«fragment textologic»* compact, corespunzător intervalului *«1470—1486»* (*op. cit.*, p. 44).

[16] Plecînd tocmai de la această observație, I. C. Chițimia a delimitat cronologic corect ultima fază de redactare a cronicii, care a fost *«provocată de evenimentul din Codrul Cosminului»* și a fost *«continuată pînă la 1498—1500»*. Domnia sa a apreciat, însă, că aceasta ar fi doar a doua „redacție" a cronicii, cea dintîi fiind *«unitară pînă la 1486»* (vezi studiul *Cronica lui Ștefan cel Mare*, în volumul său *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Ed. Acad., București, 1972, p. 56, n. 1).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lesnească astfel lichidarea enclavei de la Otranto. Numai că, foarte curînd, după izgonirea turcilor de pe solul Italiei (septembrie 1481) și această coaliție antiotomană a devenit inoperantă. Refuzul regelui Poloniei Casimir al IV-lea de a i se alătura, precum și pacea pe care Matiaș Corvin al Ungariei a încheiat-o cu Poarta în 1483, l-au adus iarăși pe domnul Moldovei în poziția de izolare, care, așa cum rezultă din scrisorile evocate mai sus, se pare că îl obseda. Teama lui permanentă că turcii vor ataca și vor pune stăpînire pe posesiunile pontice ale Moldovei, Chilia și Cetatea Albă, cu ținuturile înconjurătoare, s-a adeverit, cum se știe, în 1484. Această gravă pierdere, cauzată tocmai de ultimele speranțe ce și le pusese în eficiența unui efort comun al puterilor creștine, care l-au făcut să rupă în 1481 proaspătul său tratat cu Poarta, a determinat o reorientare fundamentală a politicii sale externe. Cel dintîi pas major către această nouă politică l-a constituit jurămîntul de la Colomeea, din septembrie 1485, care a realiniat Moldova cu Polonia, putere care, cel puțin de la jumătatea secolului, a promovat constant relații pașnice cu Imperiul otoman [17]. Iar curînd, în chiar cursul anului următor — *1486* —, așa cum au demonstrat temeinic cercetările recente [18], Ștefan cel Mare a reînnodat și legăturile cu Poarta, *prin încheierea unui nou tratat de pace*.

Iată deci explicația evidentă a noii întreruperi a redactării cronicii interne. Cea din urmă notație a momentului o reprezintă cea privitoare la lupta cu pretendentul Petru «*cel Slăbănog*» sau «*cel Șchiop*» [19], susținut de turci, care a avut loc «*la Bulgarii, pe Siret*» — Șcheia —, în 6 martie 1486, «*într-o luni*» [20].

Existența păcii moldo-otomane din 1486 a fost, trebuie s-o spunem, mai demult bănuită, și anume pornind de la o altă observație din domeniul istoriei culturii, extrem de sugestivă mai ales în contextul discuției de față. Anume, într-o broșură tipărită în 1948, N. Grigoraș a remarcat că, în covîrșitoarea lor majoritate, ctitoriile lui Ștefan cel Mare au fost înălțate în răstimpul 1486—1504, iar acest masiv efort constructiv presupune o epocă de liniște și prosperitate economică, pe care numai «înțelegerea» dintre domnul Moldovei și turci o putea garanta [21]. Astfel, din această perspectivă, anul 1486 marchează «*o cotitură în politica externă a lui Ștefan cel Mare*» [22] și, am adăuga noi, mai ales în mentalitatea volevodului. Într-adevăr, voința nestrămutată cu care, în ultima treime a domniei sale, a împodobit an după an Moldova cu o salbă de monumente de o ulmitoare grație și eleganță [23], lasă impresia existenței unui program precis și, concomitent, ne face să înțelegem că, de acum, pacea, cu atîta zbucium, suferințe și pierderi dobîndită,

[17] Mai exact, după 1454, cînd începe Războiul de treisprezece ani dintre Polonia și Ordinul teutonic (Șerban Papacostea, *La Moldavie état tributaire de l'Empire ottoman au XV-e siècle : le cadre international des rapports établis en 1455—1456*, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XIII (1974), 3, p. 448—460). Pentru desfășurările politico-militare din 1481—1482 de la Dunărea de Jos, în legătură cu „cruciada de la Otranto", vezi Ștefan Andreescu, *Cu privire la ultima fază a raporturilor dintre Moldova și Genova*, în „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie A. D. Xenopol", XIX, Iași, 1982, p. 210—217 ; versiunea franceză a aceluiași studiu, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XXI (1982), 2, p. 271—282).

[18] Ștefan S. Gorovei, *La paix moldo-ottomane de 1486*, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XXI (1982), 3-4, p. 405—421 ; Tahsin Gemil, *Quelques observations concernant la conclusion de la paix entre la Moldavie et l'Empire ottoman (1486) et la délimitation de leur frontière*, în aceeași revistă, t. XXII (1983), p. 225—238.

[19] Discuția asupra acestei porecle, la Ștefan S. Gorovei, în „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie A. D. Xenopol", XV, 1978, p. 528 ; XVI, 1979, p. 537.

[20] P.P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române...*, p. 20 și 36.

[21] N. Grigoraș, *A existat un tratat de pace între Mehmed II și Ștefan cel Mare ?*, Iași, 1948, p. 14—15.

[22] *Ibidem*, p. 16.

[23] Ibidem, p. 17—24. Vezi și *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Acad., [București], 1958, p. 57—215.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avea pentru el un caracter definitiv. Nu întîmplător, atunci cînd va fi din nou reluată, în 1497, pentru a consemna una dintre cele mai de seamă biruințe ale lui Ștefan — cea de la Codrul Cozminului —, aceeași cronică, care vorbea, în 1476, de «*blestemații turci*» ai lui Mehmet al II-lea, de astă dată va înregistra cu scrupulozitate că alături de oastea domnului ce s-a bătut cu polonii s-au aflat și «*două mii de turci*» [24]... Dar nenumăratele biserici și mănăstiri înălțate acum de Ștefan vodă, fie că veșniceau amintirea unor victorii sau a unor înfrîngeri [25], tălmăceau într-un glas o realitate politică de capitală importanță : prin pacea din 1486, contrar statelor din Balcani, unul după altul înghițite de Imperiul otoman, Moldova își continua existența, bucurîndu-se de un statut de largă autonomie. Acesta a fost un autentic triumf politic, dacă ținem seamă de contextul general al evoluțiilor politico-militare din epocă în sud-estul european, și a fost recunoscut ca atare de unii dintre contemporanii cei mai avizați. De pildă, probabil în 1490, umanistul italian Filippo Buonaccorsi Callimachus, care a servit coroana polonă în repetate rînduri în calitate de diplomat, observa că moldovenii, deși au pierdut orașele «Moncastro» și «Licostomo» (Cetatea Albă și Chilia) de pe țărmul Mării Negre, «*își mențin și păzesc și acum restul țării lor și au provocat adesea, în anii precedenți, în mai multe rînduri, pierderi atît de mari turcului, încît acesta a fost silit, în cele din urmă, să-l numească aliat și prieten pe Ștefan, domnul moldovenilor..., care a cedat nu sub presiunea armelor, ci condiționat*». În încheierea textului din care am citat, același Callimachus, referindu-se la raporturile în ansamblu ale «valahilor» — prin care înțelegea atît pe moldoveni, cît și pe munteni — cu turcii, mergea pînă la a scrie negru pe alb că ei s-au «*învoit prin tratate*» cu aceștia, «*nu ca învinși, ci ca învingători*» ! [26]

Anul crucial 1486 pune așadar în relație directă două fenomene din domeniul istoriei culturii medievale românești : pe de o parte, «tăcerea» cronicii interne despre Ștefan cel Mare, iar pe de alta, inaugurarea vastei campanii de edificare și împodobire a ctitoriilor marelui domn. Iar stabilirea unei asemenea relații nu poate decît să ne îndemne la o adîncă meditație, fiindcă avem de-a face cu momentul în care epopeea voievodală, a cărei expresie epică este cronica oficială, de curte, a lui Ștefan, cedează locul sufletului, demersului spiritual, ce a lăsat moștenire urmașilor, pe lîngă comoara Păcii, și un neprețuit tezaur artistic.

Ștefan ANDREESCU

[24] P.P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române...*, p. 21. Prezența turcilor de partea lui Ștefan, alături de detașamente de tătari, secui și munteni, este menționată și de unele izvoare narative străine (vezi, de pildă, Damian P. Bogdan, *Știri despre români în cronici publicate la Moscova*, în „Revista Arhivelor", an. LIV, vol XXXIX, 4, București, 1977, p. 442 și 446).

[25] Sub acest aspect, deosebit de impresionante sînt, cum se știe, pisaniile bisericilor de la Milișăuți (1487) și Războieni (1496).

[26] Vezi Șerban Papacosta, *Tratatele Țării Românești și Moldovei cu Imperiul otoman în secolele XIV—XVI : ficțiune politică și realitate istorică*, în volumul *Stat, societate, națiune. Interpretări istorice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 98.

Revista de istorie și teorie literară își exprimă profundul regret pentru dispariția prematură a scriitorilor ROMULUS GUGA și ALEXANDRU OPREA, conducătorii prestigioaselor reviste de cultură *Vatra* și, respectiv, *Manuscriptum*. Sîntem încredințați că cele două colegii redacționale vor ști să le continue opera nobilă de slujire devotată a spiritualității românești.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

ANTON DUMITRIU

«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul»

(II)

● Coloana vertebrală a culturii noastre ● Filosofia lui Blaga — o structură concepută arhitectural ● Tot ce am scris pînă acum îmi pare ca o «introducere» ● Mihai Eminescu face, el singur, cît o cultură ● Credeam cu toții în marile și autenticile valori ale culturii ● Mihail Sadoveanu — un geniu al munților în sensul mitologic al cuvîntului

I : Dacă vi s-ar cere astăzi o definire a lui C. Rădulescu-Motru în contextul, hai să zicem, al școlii filosofice românești, cum s-ar concretiza această definire ? Vă întreb fiindcă, pentru generația noastră, descoperitoare tîrzie a valorilor românești interbelice, stăruie încă asupra lui C. Rădulescu-Motru imaginea minimalizată din cunoscutul pamflet al lui Blaga.

R : *Mai întîi vreau să subliniez că nu a existat niciodată o «școală» filosofică la noi, în epoca modernă. Onicescu a remarcat, cu bună dreptate, că nici în domeniul matematicilor nu se poate vorbi de o «școală» propriu-zisă în țara noastră. O «școală» este determinată sau de metodele specifice utilizate de membrii ei (cum ar fi, de exemplu, școala fenomenologică) sau de faptul că partizanii ei aderă la o doctrină aparținînd unui gînditor anumit (cum ar fi școala hegeliană). În trecut au existat și la noi «școli» reprezentate de «Academiile Domnești», care erau bazate, atît aceea de la București cît și aceea de la Iași, pe neoaristotelismul lui Theofil Corydaleu (și prin acesta, al școlii din Padova). În țara noastră nu a existat în secolul trecut sau între cele două războaie mondiale decît o «mișcare» filosofică cu diverse preocupări și tendințe. În acest context, C. Rădulescu-Motru reprezintă, după părerea mea, mintea cea mai filosofică și cea mai proeminentă — din mișcarea noastră filosofică. Dacă P.P. Negulescu este tipul filosofului-savant, și primul istoric al filosofiei pe care l-a dat neamul acesta, iar I. Petrovici este interesant prin unele contribuții în logica clasică (domeniu în care este greu să produci ceva, ea aparîndu-i chiar lui Kant ca «terminată și desăvîrșită»), C. Rădulescu-Motru este gînditorul cel mai profund și, cred, cel mai complet. Marele nostru gînditor a scris studii fundamentale de psihologie, de logică, de metafizică ș.a. Chiar dacă el nu și-a dus opera pînă la ultimele ei consecințe, și ea nu are un caracter de sistem, concepția lui este totuși sistematică.* Personalismul energetic și Timp și destin *sînt opere care-l așează în cadrul filosofilor europeni. Dealtfel, deși C. Rădulescu-Motru nu a publicat în străinătate, după știința mea, decît două studii, unul în limba germană (după amintirea mea era teza lui de doctorat trecută cu Wilhelm Wundt), iar celălalt, în celebra revistă* Revue de Métaphysique et de Morale, *care apărea la Paris, amîndouă au fost remarcate în străinătate, acela în germană fiind chiar citat elogios de Henri Bergson. Eliminarea, desigur temporară, a lui C. Rădulescu-Motru din actualitatea românească a fost un greu păcat comis de cei care nu au putut înțelege nimic din ceea ce înseamnă* «Cultura Română» *căreia, cu acest titlu, Motru i-a închinat o carte întreagă.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Paguba generaţiilor mai tinere, care nici nu au putut lua act de existenţa unei asemenea mari personalităţi filosofice, a fost imensă. Activitatea lui Rădulescu-Motru a avut o amploare şi un caracter atît de specific maiorescian, încît istoria gîndirii româneşti nu poate fi redată fără referinţă la el. E de ajuns să pomenesc aici faptul că el a fondat şi condus o serie de publicaţii periodice, la care au colaborat cei mai distinşi intelectuali ai vremii : Noua Revistă Română, Studii Filosofice, Ideea Europeană, Revista de Filosofie, Revista de psihologie practică *ş.a. Tot Motru a creat «Laboratorul de Psihotehnică», care a avut o activitate vastă, graţie mai ales colaboratorului său I.M. Nestor.*

În ceea ce priveşte pamfletul lui Lucian Blaga din revista Saeculum, *la care vă referiţi, eu, personal, nu-i cunosc nici o justificare, nici măcar de ordin intim, subiectiv. Vreau să spun că nu văd nici un motiv, de nici un ordin, care l-a determinat să comită acest act. Dealtfel, articolul lui nu avea nici o consistenţă.*

I : Critica literară românească, mai ales cea lovinesciană, a accentuat în anii premergători celui de-al doilea război mondial ideea existenţei unei filiaţii maioresciene în gîndirea românească. Ca filosof, care este poziţia dv. faţă de această tendinţă, în genere, negată mai apoi de pe poziţii proletcultiste ?

R : *Lovinescu a intuit foarte bine liniile de forţă ale culturii româneşti. Există o filiaţie maioresciană, care formează coloana vertebrală a culturii noastre, dar în ce sens voi spune mai departe. Mai întîi vreau să subliniez importanţa lui Maiorescu şi a acţiunii lui conştiente şi pe deplin lucide de modernizare a culturii româneşti, a unei voinţe tenace de ctitorie, care a lăsat urme de netăgăduit. Voi ilustra afirmaţia mea printr-o* reductio ab absurdum. *Scoateţi pe Maiorescu din cultura românească şi atunci, fără ocrotirea marelui său protector, de la prima sa manifestare literară şi pînă la moarte, ce ar fi devenit Eminescu ? Ce ar fi devenit «Junimea», cu toţi autorii creaţi de ea ? Ar mai fi putut apărea marii maioreşcieni, profesorii generaţiei mele, şi chiar noi, elevii lor, care ne pregăteam să realizăm ceva în perioada dintre cele două războaie mondiale ? Cultura românească, în forma şi spiritul în care s-a dezvoltat, nu poate fi înţeleasă fără Maiorescu.*

În ceea ce mă priveşte, prin raţionalismul, prin logicismul pe care l-am cultivat o viaţă întreagă, prin faptul că am fost elevul unor mari profesori, ei înşişi discipoli ai marelui cărturar, mă onorez a avea filiaţia maioresciană, prin cei pe care i-am onorat. Dar filiaţia maioresciană nu înseamnă acceptarea unei doctrine, adică aderarea la o şcoală filosofică, care, după cum am spus nici nu a existat în ţara noastră, ci mai curînd o atitudine a cărei primă şi cea mai importantă componentă este raţionalitatea şi claritatea logică. Spunem că o idee este «cartesiană» cînd vrem să indicăm o idee clară şi distinctă. Pentru noi românii aceasta se traduce prin «o idee maioresciană», adică o idee care are o claritate făcută evidentă în stilul stringent al lui Maiorescu. Nu vreau să înţeleg prin aceasta că ceilalţi contemporani ai lui nu gîndeau logic, dar pentru el acesta era aspectul caracteristic al întregii lui activităţi. O altă componentă a spiritului maiorescian este obiectivitatea supremă, menţinută chiar atunci cînd te obligă să accepţi ceva chiar împotriva celor ce ai afirmat deja. Dar mai este în activitatea lui Maiorescu un factor, în general uitat : efortul lui continuu de a căuta oameni. Nimeni, la noi în ţară, nu a făcut oameni cum a făcut el. I-a căutat, ca altădată Diogene, prin toate colţurile ţării. Nu voi da decît două exemple, mai puţin cunoscute, dar elocvente, celelalte sînt în memoria tuturor. Simion Mehedinţi îşi făcea studiile de filosofie, dar Maiorescu l-a chemat şi i-a explicat că Universitatea noastră are nevoie de un profesor de geografie. Ascultîndu-şi magistrul, Mehedinţi a acceptat şi a devenit cel mai mare geograf pe care l-a dat ţara aceasta.

Pe P.P. Negulescu, care avea planuri mari de studii — avea numai 24 de ani — l-a chemat de la Paris şi i-a încredinţat, cu toate ezitările acestuia, propria lui catedră de la Iaşi, rămasă liberă prin mutarea lui Maiorescu la Bucureşti (1896).

Pe aceleaşi considerente, la rîndul lui, P.P. Negulescu m-a chemat pe mine la Universitate, după cum am mai spus, să fac cursuri de logică matematică, fiindcă Universitatea avea nevoie de astfel de cursuri.

Şi eu, la rîndul meu, cu slabele mele puteri, şi luptînd cu potrivnicia vremurilor, am căutat, în acelaşi spirit, oameni. Foştii mei studenţi de pe atunci, Teohar Mihadaş, I. Scutaşu Comăneanu, Gh. Dumitrescu-Bumbeşti, Paul Dimitriu, Florian Nicolau, Victor Isac, Romulus Anastasesc, Virgil Stancovici (de-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

venit apoi asistentul meu) ş.a. au fost încurajaţi de mine şi pe cei mai mulţi i-am publicat în Caiete de Filosofie *sau în* Democraţia. *Dar aici firul s-a întrerupt, ei nu au mai avut posibilitatea să treacă mai departe torţa primită de la înaintaşii lor. Mă întreb ce s-ar fi întîmplat dacă toţi aceştia ar fi devenit profesori universitari? Adică, dacă spiritul maiorescian s-ar fi prelungit în mod natural, peste şi împotriva obscurantismului proletcultist? Unele semne confirmă însă încrederea mea nestrămutată în forţele culturii noastre care-şi va reînnoi valoarea prin refacerea continuităţii filiaţiei maioresciene.*

I: De-a lungul anilor, nu o dată s-au formulat serioase rezerve faţă de sistemul filosofic al lui Lucian Blaga, totuşi singurul «sistem» filosofic unitar existent în cultura noastră. Aş fi curioasă să aflu care este opinia dv.?

R: *Este adevărat că s-au exprimat îndoieli — uneori într-o formă agresivă — faţă de sistemul filosofic al lui Lucian Blaga. Este indiscutabil că filosofia lui Blaga are o structură concepută arhitectural, unică în literatura noastră de specialitate, ceea ce îi dă un aspect vizibil de sistem. Îmi cereţi părerea mea şi o voi spune cu toată sinceritatea. Ideile sale apar mai mult ca viziuni poetice, de aceea filosofia lui, cu toată organizarea ei savantă, se bazează, în general, pe afirmaţii nedemonstrate şi nu întotdeauna clare.*

Blaga a rămas mare poet şi în filosofie. El filtrează prin sensibilitatea lui şi prin sita subţire a intelectului lui impresiile despre realitate, dar ele rămîn însă într-o formă larvară şi nu ajung toate să ia o formă conceptualizată bine determinată. Poate chiar felul de a se prezenta al filosofiei lui Blaga, ca sistem prea elaborat, avea să găsească opoziţia celorlalţi, care acceptau maniera modernă de a face filosofie, bazată pe vaste deschideri ale gîndirii, fără „închiderile" pe care le impune structura de sistem. Dealtfel, ultimul mare sistem a fost al lui Hegel, filosofia modernă renunţînd apoi la ideea de a se formula în doctrine închise, definitive şi complete. Nici intuiţionismul lui Henri Bergson, nici fenomenologia lui Edmund Husserl, nici ontologismul lui Martin Heidegger, pentru a cita numai cîteva din cele mai importante curente contemporane, nu sînt sisteme, ci concepţii deschise.

Totuşi, în filosofia lui Blaga apar intuiţii excepţionale, care pot fi privite ca momente de vîrf ale gîndirii româneşti.

După părerea mea, ceea ce rămîne cu o valoare incontestabilă din filosofia lui Blaga este filosofia culturii, *şi mai ales a culturii româneşti, care merită să-şi găsească continuatori.*

I: Dacă v-aş ruga să stabiliţi cele mai importante lucrări pe care le-aţi semnat în perioada de pînă la cel de-al doilea război mondial, ce aţi alege?

R: *Lucrările pe care le-am publicat pînă la al doilea război mondial le-am considerat întotdeauna ca o «prefaţă» la o carte pe care o aveam în vedere şi îi văzusem, într-o strălucire, fundamentul, acum cu mult mai bine de o jumătate de veac înainte. Ea urma să poarte titlul* Tratatul logico-metafizic. *Ideea m-a speriat chiar pe mine, şi mi-am spus că o asemenea lucrare, al cărei conţinut îl aveam clar în mintea mea, nu putea fi scrisă decît la o vîrstă matură, după vaste şi multiple experienţe intelectuale. Dacă mă gîndesc bine, tot ce am scris pînă acum îmi pare ca o «introducere» la acest «Tratat». Am presărat, desigur, ici şi colo, unele din ideile care trebuiau să facă parte din această lucrare, mai ales în* Valoarea metafizică a raţiunii *(1933),* Bazele filosofice ale ştiinţei (1938) şi Orient şi Occident (1943). *În fond, nu am făcut decît să mă pregătesc, prin lucrările elaborate, pentru a scrie această ultimă lucrare. Ea se reflectă în tot ce am scris, aşa cum o umbră reflectă palid şi fără nuanţe un corp. Va rămîne acest proiect un simplu deziderat, sau va ieşi din domeniul visului şi umbrelor pentru a se concretiza într-o operă vie? Cine poate şti, cînd însuşi omul nu este decît o umbră, sau cum a spus-o un tragic grec, «un vis al unei umbre»:* sklas ónar.

I: Ce a însemnat experienţa de director la săptămînalul *Democraţia* în primii ani de după război?

R: Democraţia *a fost concretizarea unor dorinţe mai vechi şi îşi avea originea în fapte care trebuiesc explicate şi înţelese.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă privim în trecutul civilizației românești moderne putem constata că au existat mai multe generații de oameni excepționali, care prin cultura și idealurile lor au realizat România. Prima generație este a «pașoptiștilor». Marile idealuri umane care-i animau au dus la Unirea din 1859. A venit apoi generația lui Maiorescu, grație căreia cultura românească s-a definit și s-a consolidat prin apariția unor savanți de talie mondială, a unor literați și poeți, dintre care Mihai Eminescu face, el singur, cît o cultură. A urmat generația maiorescienților, răspîndită în toate sectoarele culturii și care a dat pe marii dascăli ai generației mele. Aceștia studiaseră cu toții sau în Franța sau în Germania și numele lor sînt binecunoscute, astfel că nu mai e nevoie să-i citez aici. Acestei generații i se datorește Unirea cea mare din 1918.

În jurul anului 1930 se distinge o nouă generație foarte vioaie, plină de entuziasm intelectual, combativă. Dacă o compar cu generația anterioară, a profesorilor noștri, pot spune că dacă aceștia erau mai serioși, generația mea era mai suplă și subtilă intelectual, dacă generația celor «bătrîni» era mai «științifică», a noastră era mai plină de avînt imaginativ. În orice caz, generația care în 1931 era «generația tînără», pe cale de definire, era plină de strălucire și de posibilități remarcabile. Ei bine, această tînără generație este lovită de o primă nenorocire, ea se dezbină iute și numai în patru-cinci ani este scindată în două, în «dreapta» și «stînga», etichetări grosso modo, *fiindcă ele comportau multe nuanțe și poziții diferite între ele. Acum, la cincizeci de ani după aceea, mă gîndesc cu melancolie la strălucita mea generație, care avea să mai sufere și alte lovituri. Ce s-ar fi întîmplat dacă în loc să ne risipim forțele am fi fost uniți pe baza adevărurilor fundamentale cîștigate de cultura universală și pe acelea pe care le redescoperim în propria noastră cultură? Poate că atunci cultura românească ar fi fost marele bastion al umanismului în cetatea gîndirii moderne.*

Și acum să ne întoarcem la întrebarea dv., privind Democrația.

În toamna anului 1938, guvernul de atunci a suprimat o serie de publicații de stînga, ca Adevărul *și* Dimineața, Lumea Românească, Credința *lui Sandu Tudor etc. În fața acestei situații o serie de prieteni am socotit că este necesar să abandonăm toate diferențele de opinie și să slujim numai marile idealuri ale culturii universale și românești, manifestîndu-ne în scris în acest sens. Gruparea purta numele de «*Licornul*» și membrii ei fondatori erau: Ionel Teodoreanu, Ion Vinea, Al. Mironescu, Sandu Tudor, Vladimir Streinu, Toma Vlădescu și cu mine. Urma să primim și membri asociați și se făcuse și un* statut *al grupării, care, după discuții prelungite, a fost acceptat de toți; în el se prevedeau activitățile culturale, îndatoririle membrilor etc. și se mersese atît de departe încît se indicau și condițiile vestimentare în anumite împrejurări. Prin atitudinea noastră urma să impunem valorile cele mai înalte ale științei, filosofiei, artei, poeziei, literaturii etc., astfel ca diferendele ideologice ale timpului să fie eliminate de la sine. Îl cunoșteam pe colonelul Petre Petrescu, administrator delegat la «Astra vagoane», proprietarul ziarului* Lumea Românească *(tocmai suprimat) și care era un democrat autentic. M-am dus la el și i-am explicat ce voiam să facem. A invitat toată gruparea la el și, după ce au luat cuvîntul toți, a aderat la acțiunea noastră, oferindu-ne întreg sprijinul lui financiar, urmînd ca noi să scoatem un ziar în cadrul acțiunii propuse. Toate aceste preparative au durat însă destul de mult, astfel că am ajuns în anul 1939, cînd evenimentele se precipitaseră și războiul era iminent. În aceste circumstanțe, gruparea nu a mai putut să se manifeste, dar noi am continuat să ne întîlnim prietenește, destul de des, în așteptarea unor vremuri mai prielnice. Totuși, un mic cerc dintre prietenii care ne vizitam și care s-a format treptat din contactul unor oameni de structură științifică s-a putut manifesta. Această nouă grupare și-a luat titlul de «*Știință și Cunoaștere*» și a fost fondată de Gr. C. Moisil, Al. Mironescu, Mihai Niculcea, I. Zugrăvescu, Ion Biberi și eu însumi. Am hotărît să ținem în fiecare an, primăvara, un ciclu de conferințe la «Fundația Universitară Carol I», care au și avut loc, și pe care le publicam apoi în* Caiete de Filosofie, *publicație pe care o îngrijeam eu. Au mai ținut conferințe în cadrul acestor «cicluri» și alți oameni de știință: Simion Stoilov, Miron Nicolescu, Eugen Angelescu, N. Teodorescu, C. Noica ș.a.*

În acest timp am început să frecventez cenaclul lui Eugen Lovinescu, cenaclu literar dar și democrat, unde am fost adus de scriitoarea Sorana Gurian, pe care o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoscusem la săptăminalul Azi al lui Zaharia Stancu. L-am luat cu mine de vreo două ori și pe Gr. C. Moisil. Nu numai atît, dar am citit și eu odată, într-o ședință a cenaclului, un capitol din cartea pe care o preparam atunci, Orient și Occident *(publicată în 1943). La Lovinescu am cunoscut o serie de scriitori cu care am rămas în strîns contact : Dan Petrașincu, Ieronim Șerbu (pe aceștia îi cunoșteam de la* Lumea Românească), *Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sanda Movilă, Ticu Arhip ș.a.*

Evenimentele de la 23 August 1944 ne-au găsit, astfel, grupați într-un cerc de prieteni de stînga, care credeam cu toții în marile și autenticele valori ale culturii, pe care trebuia să le slujim și să le punem în evidență. În aceste împrejurări a apărut Democrația. *«Colectivul de redacție», cum s-ar spune astăzi, era format astfel : director eram eu, șef-redactor Constantin Clonaru (fostul co-director de la* Lumea Românească), *Dan Petrașincu, Eugen Schileru, I. Mărculescu — secretari de redacție ; redactori permanenți erau Ion Biberi, Al. Mironescu, I. Zugrăvescu, Sorana Gurian ș.a. Au publicat în paginile ei toată intelectualitatea românească.* Democrația *a însemnat un ultim efort, o ultimă pîlpîire a flăcării care a aprins spiritul generației mele.*

I : Ce legături ați avut cu Sadoveanu, unul dintre colaboratorii cei mai prestigioși ai publicației dv. ? Aș vrea să vă solicit un portret, poate chiar unele amintiri, în măsura în care există, despre marele scriitor ?

R : *Pe Mihail Sadoveanu l-am întîlnit de puține ori, deși aparțineam, de mult, unor aceleași cercuri. Totdeauna am avut impresia că am în fața mea un geniu al munților, în sensul mitologic al cuvîntului, un uriaș taciturn care-mi apărea ostil unei conversații convenționale. Dintre amintirile pe care aș putea să le încredințez tiparului, socotind că ar ilustra anumite trăsături ale personalității lui, am reținut doar trei.*

Fiind într-un cerc, cineva l-a întrebat dacă ce a scris în Creanga de aur *este pură ficțiune sau o adaptare a unor relatări citite. Răspunsul lui, pe care nu știu cîți îl vor înțelege în sensul lui profund, a fost :* «Nu am scris nimic pe care să nu-l fi cunoscut direct».

Altădată mă găseam, după 23 August, la o recepție oficială, și am stat de vorbă puțin cu Sadoveanu și soția lui. D-na Sadoveanu mi-a spus că-mi citise împreună cu soțul ei articolul Ipocritul meu lector, *care tocmai apăruse în* Democrația. *A adăugat : «L-am recitit la culcare, atît de mult ne-a plăcut». Ți Sadoveanu a accentuat :* «Așa trebuie scris, pentru că trebuie să se înțeleagă că sînt și alte valori pe lumea aceasta».

În sfîrșit, voi mai spune că în momentele mele grele, cînd prietenii mei i-au explicat situația, el le-a declarat : «Voi face tot ce este omenește posibil pentru Anton Dumitriu». *Probabil că trebuiau forțe mai mari decît cele omenești pentru a modifica un destin.*

Am aflat mai tîrziu că Sadoveanu făcuse mult pentru mulți scriitori și oameni de carte și îi ajutase cu generozitate și dăruire. În trecut numai cărțile lui îmi erau apropiate, auorul lor era pentru mine o abstacțiune. Acum, figura lui de moldovean sfătos îmi apare ca unul din bunii și marii mei prieteni.

I : Asupra lui Mihail Ralea există opinia că omul era cu mult superior creatorului, care, practic ,s-a risipit într-o serie de manifestări publicistice, însemnînd prea puțin în domeniul sociologiei sau al filosofiei culturii. Vi se pare aspru un asemenea punct de vedere ?

R : *Duritatea judecății ce se face, în general, în aprecierea operei lui Mihail Ralea este de fapt o expresie a regretului că el nu a realizat nimic pe măsura posibilităților sale. Îmi aduc aminte că, pe cînd eu eram elev de liceu, el venise conferențiar și apoi profesor la Univesitatea din Iași și se vorbea despre el ca despre o mare victorie a inteligenței românești. Era supranumit «sociologul de la Iași». Venise de la Paris investit cu o mare autoritate prin teza lui de doctorat prefațată de Bouglé și se așteptau de la el realizări de excepție. Avea mai ales toată simpatia tineretului ; dar creativitatea lui s-a istovit repede. Toate acestea explică de ce opera lui Ralea este apreciată nu atît în sine, deși i se recunoaște și calități, cît mai cu seamă în raport cu ceea ce ea ar fi putut fi.*

(Continuare în numărul viitor)

(Convorbire realizată de Ileana CORBEA)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[VARIA]

I. «... *după ordinul voievodului Transilvaniei*»

[A]

Fejér Cod. dipl. [1]
9.3.302
1363. Ludovicus... quod fidelem nostrum delectum Olachum [2], Comitem Ladislaum, filium Musad de Almas, *in districtu Castri nostri Deua residentem,* nobis per Magnificum virum Dyonisium, fidelem nostrum Vajvodam Transylvanum (Landgraf v. Siebenburgen), de servitiis et multimodis fidelitatum industriosis meritis... laudabiliter commendatum... merita regio fauorabili Donatino prosequi cupientes, sibi item Petro, Joanni, Laczko, et Musacz, filiis suis, quondam villam nostram Zlasd vocatam, ad praedictum Deva spectantem, cum omnibus suit utilitatibus, et utilitatum quarumlibet integritatibus quouis nominis vocabulo vocitatis specialiter cum ejusdem sylva Thytis, vocata, sub veris, antiquis et iustis suis metis novae donationis nostrae titulo, dedimus, donavimus et contulimus..." [3]

---

[1] Transcriem din colecţia lui G. Fejér, *Codex diplomaticus* (Tom IX, vol. III, p. 302), cum indică şi Eminescu documentul, cu marcarea în paranteze drepte a părţilor omise de poet : «[Nos] Ludouicus, [Dei gratia, rex Hungariae, memoriae commendamus, tenore praesentium significantes, quibus expedit uniuersis :] quod fidelem nostrum dilectum *Olachum,* Comitem Ladislaum, filium Musad de Almas, in districtu Castri nostri Deua residentem, nobis per Magnificum virum Dyonisium, fidelem nostrum, Vajuodam Transyluanum, de seruitiis et multimodis fidelitatum industrosis meritis, [quibus adhuc antecessores sui et consequenter ipse nobis, et sacrae coronae regiae, cum omni fidelitatis, studio complacere studuerint,] laudabiliter commendatum, [propter huiusmodi seruitiorum et fidelitatum] merita regio fauorabili Donatiuo prosequi cupientes, sibi item Petro, Ioanni, Laczko, et Musacs, filiis suis, quandam villam nostram Zlasd vocatam, ad praedictum Deua spectantem, cum omnibus suis utilitatibus, et utilitatum quarumlibet integritatibus quouis nominis vocabulo vocitatis specialiter cum eiusdem sylua Thytös vocata, sub veris, antiquis et iustis suis metis nouae donationis nostrae titulo, dedimus, donauimus et contulimus...».

[2] Subliniere şi în original ; toate celelalte aparţin poetului.

[3] Eminescu nu-şi face extrase şi din ultima parte a documentului, întrucît nu aducea elemente noi pentru demonstraţia sa.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[B]

1363. Ladislaus, *fiul lui Muşat,* cere după ordinul voievodului Transilvaniei *Dionisie...* prin subvoievodul Petru (104) să fie introdus în posesiunea Zalazd în districtul cetăţii Deva. Dar între Vladislav şi chinejii Stroie şi Zayk e o chestie de judecată. Voievodul convoacă pe nobilii din comitatul Unidoarei, pe chinezii şi bătrînii valahilor din *plaiul* (ţinutul) castelului Haţeg pentru ca să judece. Aci Vladislav se ridică şi arată donaţiunea regelui Ludovic, care-i dedese Zalazdul ca posesiune nobilitară. Chinezii Stroia şi Zayk susţin că Zalazdul ei l-au cîştigat după dreptul chinezial prin dezrădăcinare de pădure (c u r ă t u r ă v[ezi] C[odul] Caragea) că prin urmare Vladislav a îndreptat[4] de la posesiunea regală un drept deja cîştigat de chinezi. (Quod ipso possesio Zalazd more aliorum Kenesiorum, novae extirpationis densitates silvarum capite, jure Kenesiatus ipsis et fratribus ipsorum pertineret, et sic Ladislaus a regia Majestate ipsorum jus kinesiale ubi conferre postulasset). Dar Stroe şi Zayk neputînd proba prin martori şi documente înscrise afirmarea lor, Ladislaus fu confirmat în acea posesiune (p. 300, 301 Kemény)[5].

II. «...*multe netrebnicii am fi îndreptat pe lume*»

[A]

T[înăr] cu t[înăr] să se însoţească şi j[une] cu c[opil] şi bă[trînii] de departe să-i privească cu ochi blajini de părinţi.

Tinerii se supără cu mult mai puţin pe greşelele lor decît înţelep-[ciunea] celor b[ătrîni].

Tînăr cu minte bătr[înă] nu se-nţelege tînăr, iar bătr[în] cu minte cop[ilăreasc㠹] prea-i copil.

De-am fi putut fi de două ori tineri şi de două ori bătrîni, multe netrebnicii am fi îndreptat pe lume.

[B]

Slabă palidă ţi-e faţa
căci tu priveai *[ilizibil]* desmierdai pe faţă
Iar eu copil cu o mirare priveam l-a tale braţă,
Ce albe ca omătul mă ţineau la sînu-ţi
Dragul meu cinstit iubit etc.
Acolo ţi-a fost gîndul, acolo-ţi fie mintea.

---

[4] Scris deasupra ; iniţial : *uzurpat,* şters.

[5] În manuscrisul *2263, f. 2—3, 28,* găsim şi descrieri ale ţinuturilor Hunedoarei, Făgăraşului şi Maramureşului, în care Eminescu prezintă aşezarea geografică, relieful şi structura demografică a populaţiei. «*Populaţia de 170.000 de oameni* — scrie Eminescu în legătură cu ţinutul Hunedoarei — *e compusă aproape exclusiv din români de lege orientală*». Poetul consemnează şi prezenţa vestigiilor istorice din aceste locuri şi reţine legendele în legătură cu unele întîmplări din istoria noastră. «*A doua vale principală* — notează poetul în descrierea geografică a Hunedoarei —, *vestită din cauza multor rămăşiţe romane, este bazinul Haţegului, udat de rîul Streiu (sau Haţeg) — în albia căruia Decebal şi-ar fi îngropat comorile — şi afluenţii săi. Paralelă cu ea e Valea Cernei (Dierna dacilor — Zarna)*».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III. *«...de la aceste înălțimi ale istoriei»*

Căci nu există omul numai pentru sine, ci au fost oameni care au făcut pentru omenirea întreagă, sunt alții cari au trăit pentru popoare întregi, determinînd noua formă a unor state întregi — dar abstrăgînd de la aceste înălțimi ale istoriei da-vom exemple mult mai umilete: cutare profesor sau cutare învățat nu face el din cuprinsul lui sufletesc // cuprinsul sufletesc a unui număr oarecare de oameni în care el trăiește și se perpetuează ? Ceea ce este adevărat în cuvintele sale, activitatea sa întrucît este consacrată adevărului rămîne pentru totdeauna din generație în generație, deși nu se simte încetul curs nevăzut tocmai al ideilor în mișcarea cea continuă a cugetelor omenești.

IV. *«Ca să fii om de stat...»*

Prințul Dim. Ghica
un interes mare național în joc
O impresie tristă, nu amară,
principiuri, nu program.

Care este programul ?

O repetițiune din ceea ce a zis la Iași. A dezvoltat un program ? V. nu este un om politic. Un avocat foarte distins.

Om politic care studiază toate condițiunile unei societăți și face un program al său.

La care instituție numele său e lipit, fie socială, politică sau economică.

Omul politic e cel care are idei.

Să cunoști codul ?

Ca să fii om de stat, nu e destul să știi codu[l].

V. *«...pîn în timpul lui Alexandru cel Bun»*

D. Xenopol ne va da deci voie a releva o cestiune care nu privește publicul. Orice ar inventa și dumnealui și *Telegraful* despre terminația numelui meu sau despre originea mea, asta nu oprește pe părintele meu de a fi fost *boier* moldovenesc — nu fie cu bănat — proprietar de moșie, alegător în colegiul I și în rînd cu neamuri care fără îndoială se pot urmări pîn în timpul lui Alexandru cel Bun. Pe de altă parte orice aș zice eu bine sau rău despre d. Nicu Xenopol, asta nu oprește ca părintele său să fi fost îngrijitor al temniței din Iași și străin — mi se pare ovrei — de origine, în orice caz nu român. Iertе-mă d. Xenopol, dar realitățile [6] acestea or fi avînd importanță ori nu, e totuși o realitate [7] cunoscută de toată lumea [8] în sfera noastră, care nu se poate schimba.

---

[6] Scris deasupra ; inițial : *lucrurile*, șters.

[7] *e totuși o realitate*, scrise deasupra ; inițial : *rămîn totuși reale*, șterse.

[8] Șters, fără să fie înlocuit cu alt cuvînt.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VI. *Cabala L[uceafărului]*

Legenda Luceafărului (modificat şi cu multă unitate sfîrşitul à la Giordano Bruno).

La steaua care-a răsărit
E o cale atît de lungă.

Cîteva «răzleţe» eminesciene...

[I, A—B] Există în preocupările lui Eminescu privind Transilvania, aşa cum le relevă manuscrisele, două epoci distincte, care reflectă şi preocupările dominante din activitatea sa scriitoricească. Prima dintre ele se circumscrie în anii studiilor universitare (1869—1874); acestei epoci îi aparţin poemele de inspiraţie istorică şi proiectele dramatice, cu domnitori, îndeosebi din Moldova, în rolurile principale. O a doua epocă poate fi identificată în anii gazetăriei bucureştene (1877—1883); acum Transilvania nu este numai «materie» pentru scrierile literare, ci şi pentru consideraţii de natură politică.

În ms. 2263, care cuprinde însemnări din ultimii săi ani de jurnalism, se păstrează, decupat de Eminescu din *Timpul*, editorialul *[Mai lesne se torc...]*, din 15 iunie 1883. Aici poetul apelează, cînd este vorba de legăturile Munteniei cu Transilvania, la heraldică: *«Corbul e marca dinastiei „Corvinilor" dincolo de Carpaţi, a dinastiei „Basarabilor" dincoace. Abia în secolul nostru poeţii Văcăreşti au aquilizat corbul şi domnii de la 1821 încoace l-au substituit în marca ţării. Dar legenda de mai sus nu dovedeşte numai legătura între Corvini şi Basarabi, ci mai mult: persistenţa miturilor de origine arică în memoria poporului nostru»* şi invocă, atunci cînd trece la prezentarea legăturilor dintre Moldova şi Transilvania, omonimiile onomastice: *«E probabil că şi dinaştii Moldovei sînt originari din Haţeg. Nepotul de soră al celui din urmă Piast, Ludovic I, rege polon şi maghiar, a donat la 1363 satul Zalazd din ţinutul Hunedoarei contelui Vladislav, fiul lui Muşat din Almagiu şi fiilor său Petru, Ioan, Alexandru şi Muşat. Un Petru Muşat e domn în Moldova (1375—1392) şi întemeietorul dinastiei din care, ca culminaţiune, a răsărit Ştefan V Muşat cel Mare»*.

Eminescu se întemeiază, în aceste omonimii onomastice, pe documente latine din secolul al XIV-lea, publicate de G. Fejér în colecţia sa *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis* pentru anii 1359—1366, tipărită în 1834 (tom IX, vol. III, p. 302—303, 380—381). Documentele sînt din 1363 şi poetul îşi face extrase în ms. 2263, f. 31v, din primul dintre ele, iar pe al doilea îl rezumă, tot în ms. 2263, f. 32v, însă trimite la Jozsef Kemény, care îl tipăreşte, probabil, în altă transcriere.

Poetul prefigura astfel prin heraldică şi omonimii onomastice desăvîrşirea idealului de unitate naţională a poporului nostru.

*

[II, A—B] Aspectul unora dintre filele caietelor lui Eminescu dovedeşte că poetul avea un fel de atracţie faţă de pagina albă, ce putea fi destinată scrisului, el recurgînd nu o dată la foile de titlu ale cărţilor considerate fără valoare literară ori ştiinţifică pentru a-şi face însemnările. Asemenea destinaţie capătă şi imprimatele oficiale care ajung pe masa sa de lucru. Un formular de plată pentru şefii depozitelor de tutun din districte, păstrat în ms. 2264, f. 224, oferă, în această privinţă, unul din cele mai semnificative exemple din manuscrisele eminesciene. Formularul indică, pe prima pagină, cu litere mari, funcţiile celor ce urmau să semneze documentul (Director general, Casier central, Şeful contabilităţii generale, Casier verificator). Poetul ignorează aceste funcţii simandicoase şi aşterne peste ele, cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cerneală violetă, o scenetă. *[Era odată demult, demult...]*, pe care editorii o datează din 1878 și o afiliază piesei *Bogdan Dragoș*. Pagina a doua a formularului, albă, este folosită pentru notarea unor reflecții filozofice. Acestea sînt scrise cu creionul, cu o grafie azi abia lizibilă, ca urmare a uzurii manuscrisului. Reflecțiile sînt încredințate hîrtiei, evident, la altă dată decît sceneta. Pe aceeași pagină, mai jos, locul rămas liber este folosit ca laborator poetic.

Eminescu surprinde, așadar, prin varietatea de preocupări, pînă și în spații grafice restrînse. Însemnările sale nu sînt, pe de altă parte, chiar și în asemenea spații, neapărat concomitente.

*

[III] În paralel cu notele, în germană, luate la prelegerile audiate la Universitatea din Viena, Eminescu obișnuia să însemneze, în timpul expunerilor, reflecțiile sale personale pe marginea problemelor puse în discuție. Din această categorie de comentarii, scrise, în general, în românește, face parte și cugetarea din ms. miscelaneu 2257, f. 134v—135r, integrată în notele de curs din octombrie 1871.

*

[IV] Poetul își elabora articolele politice acasă, pe baza notelor extrase la redacție din publicațiile vremii. Textul din ms. 2264, f. 313, referitor la Dimitrie Ghica (1816—1897) și la Vasile Boerescu (1830—1883), doi membri marcanți ai partidului conservator (criticați în mai multe articole din *Timpul* pentru conduita lor politică, întrucît trecuseră la liberali), reprezintă tocmai asemenea note de atelier publicistic.

Luăm cunoștință, de aici, despre un aspect important al metodei de lucru a poetului în procesul de redactare a prozei sale politice.

*

[V] Polemica lui Eminescu cu Nicu Xenopol pe marginea volumului lui I. Slavici, *Novele din popor*, se duce și cu argumente de ordin biografic. N. Xenopol invocă, spre a demonstra originea străină a poetului, numele său de familie. Eminescu răspunde în articolul *Materialuri etnologice*, publicat în *Timpul*, sub semnătură, în 8 aprilie 1882. În ms. 2264 se păstrează mai multe ciorne ale acestui articol. Transcriem o pagină (f. 214v), importantă pentru cunoașterea concepției lui Eminescu cu privire la «biografie». Poetul se prezintă aici drept coborîtor dintr-o familie de «*boier* moldovenesc» și dă informații despre tatăl său. Documentele arată, se știe, că acesta nu cobora din familii de boieri, ci fusese *ridicat* la rang boieresc, ceea ce e cu totul altceva. Ascendenții săi pot fi urmăriți pînă în timpul domniei lui Alexandru cel Bun pe linie maternă și exclusiv pe baza onomasticii. Pe linie paternă, Iminovicii descind din Transilvania și se stabilesc în Bucovina în secolul al XVIII-lea.

Expunerea din manuscrise este sintetizată în articolul din *Timpul* sub forma unui enunț cu caracter general. Poetul se mărginește să atragă atenția că provenea dintr-o «familie nu numai română, ci și nobilă neam de neamul ei».

Eminescu cerea scriitorilor, într-o altă însemnare din ms. 2257, f. 273, ca «persoana lor» să rămînă necunoscută cititorilor — și cu cît vor fi «mai cu talent, cu atîta aceasta-i mai necesar». Aici stă și explicația pentru cenzurarea severă a informațiilor privind familia și persoana sa.

*

[VI] Însemnarea lui Eminescu, pe care o transcriem din ms. 2257, f. 429v, o punem în legătură cu faptul că poetul era profund nemulțumit de desele imixtiuni în munca sa artistică, de vreme ce vorbește de o adevărată *cabală* în legătură cu *Luceafărul*. Imixtiunile priveau schimbările în structura poemului, ce i se cereu, și pe care dealtfel T. Maiorescu le și operează după îmbolnăvirea sa. Merită să rețină atenția îndeosebi precizarea lui Eminescu că plănuia să aducă unele modificări poemului și să-i dea un alt final, «à la Giordano Bruno». Versurile din poezia *La steaua* semnifică, aici, drumul lung pe care trebuie să-l străbată artistul în crearea operei de artă.

D. VATAMANIUC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRIEDRICH VON SCHILLER

DOUĂ SCRISORI NECUNOSCUTE DIN ARHIVE ROMÂNEȘTI

Cuvînt înainte

Biblioteca «Timotei Cipariu» din Blaj, cea mai importantă bibliotecă românească veche din Transilvania, ctitorită pe la mijlocul secolului al XVIII-lea de marele vlădică și luptător pentru drepturile și dreptatea poporului român, Inochentie Micu, astăzi patronată de Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei Române, conține un tezaur cultural inestimabil. Ctitorul însuși a inaugurat adunarea unor manuscrise și tipărituri rare (între care și Hronicul *româno-moldovlahilor al învățatului domn moldovean Dimitrie Cantemir, cumpărat la Viena de la un anticar și care a fost cartea de căpătîi a altor mari învățați, istorici și filologi, corifeii Școlii Ardelene), urmat și întrecut de pasionatul bibliofil Timotei Cipariu. Poate chiar acest neastîmpărat poet, lingvist și istoric, care a îmbogățit biblioteca blăjană cu manuscrise de neîntrecută valoare, europene și orientale, care cunoștea și era cunoscut în lumea anticarilor și bibliofililor pînă în îndepărtatul Orient, poate chiar el, Cipariu, să fi fost norocosul achizitor al cărții în legătura căreia au fost „păstrate" cele două scrisori autografe ale marelui scriitor german Friedrich Schiller. Va fi mîngîiat Cipariu cartea, răsfoind-o din scoarță-n scoarță, citind-o și studiind-o, îngrijind-o cu dragostea de care era vrednică prin cuprinsul ei, dar nu a bănuit ce comoară ascunde în legătura coperților sale...*

Și de atunci, la aproape un secol de la moartea lui Cipariu, prin cîte alte mîini va fi trecut cartea cu scoarțele ce tăinuiau scrisorile schilleriene... și prin mîinile vrednicilor urmași ai lui Cipariu, Ioan Micu Moldovan și Ioan Bianu... și prin mîinile multor, multor altora — dar prețioasele epistole nu s-au dezvăluit. Întîmplarea norocoasă i-a rezervat harnicei bibliotecare de acum, Monica Anton, prilejul fericit de a le descoperi, cu prețuirea cuvenită, a le transcrie și a le traduce, oferindu-le spre publicare prestigioasei reviste care va ști să le pună în valoare mai bine decît oricare alta.

Acad. Ștefan PASCU

ZWEI UNBEKANNTE BRIEFE AUS RUMÄNISCHEN ARCHIVEN

Descoperirea

Recent, cu ocazia prelucrării fondului de carte veche din Biblioteca «Timotei Cipariu» din Blaj, subfilială a Bibliotecii Academiei R.S.R., Filiala Cluj-Napoca, au fost decoperite, în coperta unei cărți, două scrisori în manuscris care poartă semnătura lui Friedrich von Schiller. Cartea în coperta căreia au înfruntat decenile, nu puține, cele două scrisori este *Brockhaus Conversations-Lexikon, Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie*, vierter Band, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1883.

Manuscrisele constau, fiecare, în cîte o coală de hîrtie, cu pliuri, de culoare ușor gălbuie și chenar abia vizibil. Hîrtia, fără filigran, prezintă o granulație cu fibră textilă. Documentul din 1803 este scris pe recto, cel din 1805, pe recto și verso ; cerneala este neagră ușor estompată.

Întrucît în amîndouă cazurile scrisorile nu încep cu vreo formulă de adresare din care să deducem numele destinatarului, acesta ne-a rămas neidentificat. Conținutul scrisorilor lasă însă clar să se înțeleagă că este vorba de o personalitate deja afirmată în publicistica germană a epocii, unul dintre editorii poetului. Interesante și bogate în conținut, scrisorile fac mărturia preocupărilor intelectuale și de creație din ultimii ani de viață ai scriitorului.

Monica ANTON

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Die Entdeckung

Vor kurzem wurden anlässlich einer Bearbeitung der Buchbestände der Bibliothek «Timotei Cipariu», Zweigstelle der Akademie Bibliothek der SRR, aus Blaj zwei Briefe entdeckt, die die Unterschrift von Fiedrich Schiller tragen. Das Buch in dessen Umschlag die Briefe lagen ist Brockhaus Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie, vierter Band. Leipzig, *F.A. Brockhaus, 1883.*

Die Handschriften bestehen aus je einem gefalteten und vergilbten Einzelblatt mit kaum sichtbaren Rahmen. Das Papier, ohne Wasserzeichen, hat eine Granulation mit Textilfasern. Der Brief vom 1803 ist auf einer Seite, der Brief vom 1805 auf beiden Seiten, mit schwarzer, leicht entfärbter Tinte geschrieben.

Da die Briefe mit keiner einleitenden Formel beginnen, aus der man den Namen des Empfängers herleiten könnte, blieb uns dieser unbekannt. Aus deren Inhalt ist aber klar zu ersehen, dass der Empfänger eine bekannte Persönlichkeit in der literarischen Welt der Epoche war, vielleicht einer von den Verlegern Schillers. Die Briefe sind interessant weil sie die intellektuellen und schöpferischen Probleme bezeugen, die den Dichter in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt haben.

M.A.

[I]

Weimar, 24 Jan. 1803

Ich wünsche Ihnen Glück zum Anfang des Journals und zur Fortsetzung Muth und Freude.

Feine Bemerkungen über Erziehung waren in diesem ersten Stück schon eine Probe. Werden immer willkommen seyn.

Bei Ninon wollte ich bloss erinnern, dass es gut seyn würde wenigstens vor der Hand, das Kapitel der Courtisanen nicht zu berühren, die Damen pflegen als Hauptrichterinnen sehr intolerant in diesem Punkt zu seyn.

Noch sind wir hier in Weimar sehr unfruchtbar an Beiträgen. Fast alles ist krank, wo ich anklopfe und leider bin ich es selbst mit meinem ganzen Hause.

Vale et fave
Schiller

[II]

Weimar, in März [1]805

Hier überschickt Ihnen Goethe den Neffen des Rameau. *Seine Krankheit hat die Vollendung des Werkes solange verzögert. Wenn es ihm möglich ist, will er noch einen oder zwei Bogen Anmerkungen nachliefern, doch kann er es noch nicht für gewiss versprechen und Sie brauchen sich auf keinen Fall mit dem Druck zu genieren.*

Ich freue mich von Rochlitz zu hören, dass Sie mit dem Absatz Ihres Journals vors erste zufrieden sind. Da der innere Wert des Instituts sich mit jedem Fortschritt vermehren wird, so wird es auch nicht an einem guten Erfolg bei dem Publicum fehlen. Nur vor langen und schleppenden Aufsätzen müssen Sie sich hüten, diese sind der Tod jedes Journals. Man will Manigfaltigkeit und Abwechslung, daher ist die Kürze schon allein eine grosse Empfehlung, selbst bei einem geringen Gehalt.

Das Äussere ist elegant ohne Anspruch, vielleicht würde etwas mehr Verzierung von Kupfern in der Folge nicht schaden. Bei einem solchen Werke wollen auch die Augen bestochen werden.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Eben empfängt meine Frau Ihr Paquet. Ich danke Ihnen bestens für gütige Besorgung des Singspiels und bitte mir die Auslage zu notieren. Das Spiel ist nicht für mich, sondern für unseren Prinz Bernhardt bestimmt.

Mein Fieber hat mich nun verlassen und ich fange wieder allmählich an aufzuleben. Dies war ein schrecklicher Winter und in der litterarischen Welt besonders verheerend. Auch unser armer Huber musste die Welt so frühzeitig verlassen.

Da jetzt eine Sammlung meiner Theaterstücke bei Cotta herauskommt und ich mit dem Carlos *anfangen muss, so habe ich, um mit Ihrer Edition des* Carlos *in keiner Collision zu gerathen, die Einrichtung getroffen, dass der* Carlos *mit der* Jungfrau von Orléans *und noch einem kleinen Vorspiel einen Band ausmacht und auch nicht einzeln darf verkauft werden. Alle Liebhaber welche aber den* Carlos *einzeln besitzen wollen, müssen ihn aus Ihrem Verlag beziehen.*

Ich wünsche, mein lieber Freund, durch dieses Arrangement Ihre Wünsche erfüllt zu haben ; auch Cotta hat diesen Ausweg mit Vergnügen ergriffen, um nicht mit Ihrem Interesse zu collidieren.

Leben Sie wohl, lieber Freund, und möge Ihnen alles nach Wünschen gelingen.

Melden Sie mir in ein Paar Worten den Empfang des Goethischen Manuscripts.

Ganz der Ihrige
Schiller

[II]

Weimar, 24 ian. 1803

Vă urez noroc cu prilejul apariției Journal-ului iar pentru continuarea lui curaj și bucurie.

Observații subtile despre educație au și fost în acest prim număr o mostră. Vor fi întotdeauna binevenite.

La Ninon am voit doar să amintesc că ar fi bine ca, cel puțin deocamdată, să nu se atingă capitolul curtezane. Doamnele, în calitate de principale judecătoare, obișnuiesc la acest punct să fie deosebit de intolerante.

Deocamdată aici la Weimar sîntem foarte săraci în contribuții. Aproape toți sînt bolnavi pe unde bat la ușă, și, din păcate, și eu cu întreaga mea familie.

Vale et fave
Schiller

[III]

Weimar, în martie, [1]805

Goethe vă trimite alăturat *Nepotul lui Rameau*. Boala sa a întîrziat atît de mult încheierea lucrării. Dorește să mai trimită, în cazul în care îi va sta în putință, o coală sau două de note, dar nu este în măsură să făgăduiască acest lucru în chip ferm și [deci] dv. nu trebuie în nici un caz să vă lăsați împiedicat [de aceasta] în privința tipăririi.

M-a bucurat să aflu de la Rochlitz că deocamdată sînteți mulțumit de desfacerea Journal-ului. De vreme ce valoarea intrinsecă a instituției se va mări cu fiece progres dobîndit, nici marele succes de public nu va întîrzia. E nevoie doar să vă păziți de articole lungi și lîncede Ele înseamnă moarte pentru orice revistă. Se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cere diversitate și variație. De aceea concizia e o recomandare importantă, chiar și atunci cînd conținutul este mai modest.

Prezentarea este elegantă [dar] nepretențioasă ; poate n-ar fi rău ca pe viitor să folosiți ceva mai multă ornare în acvaforte. În cazul unei asemenea întreprinderi și ochiul voiește a fi desfătat.

În chiar această clipă soției mele îi este înmînat pachetul din partea dv. Vă mulțumesc foarte mult pentru bunăvoința de a-mi fi procurat *Singspiel*-ul și vă rog să-mi notificați cheltuiala. Piesa nu este pentru mine ci pentru prințul nostru Bernhardt.

Febra a cedat și, încet, încet, îmi revin. A fost o iarnă groaznică, devastatoare mai ales în lumea literară. Sărmanul nostru Huber a trebuit și el să părăsească; atît de timpuriu, această lume.

Deoarece acum urmează să apară la Cotta o culegere a pieselor mele de teatru, și sînt nevoit să încep cu *Don Carlos*, am stabilit, pentru a nu se intra în coliziune cu ediția *Carlos* pe care o scoateți dv., ca această piesă, cu *Fecioara din Orléans* și cu un mic prolog, să alcătuiască împreună un volum și să nu poată fi [prin urmare] vîndută separat. Toți colecționarii care îl vor doar pe *Carlos* vor fi obligați să și-l procure de la editura dv.

Nădăjduiesc, dragă prietene, că prin acest aranjament vă voi fi împlinit dorințele ; și Cotta a primit bucuros această rezolvare spre a evita o ciocnire cu interesele dv.

Rămîneți cu bine, dragă prietene, și să izbîndiți în toate precum vă este voia. Confirmați-mi prin cîteva cuvinte primirea manuscriptului lui Goethe.

Al dumneavoastră
Schiller

Argument

Cele două texte Schiller (I, II) pe care «RITL» le publică ne-au fost oferite cu amabilitate, în copii xerox, de Biblioteca «Timotei Cipariu» din Blaj.

După informațiile de care am putut dispune [1], scrisorile sînt INEDITE. Mai mult, NECUNOSCUTE. În plus, nu menționează *numele destinatarului*. În fine, una (II) este *incomplet datată* de *expeditor*.

Că acesta e Frederich v. Schiller — în fond, întrebarea liminară pe care ne-au impus-o textele — a atestat-o intersectarea examenelor grafologice comparative (pe facsimile) și a analizelor de conținut intrinsec și de context biografic, respectiv epistolar, pe care le-am întreprins.

Pe de altă parte, există temeiuri, deduse complementar tot din sus-amintitele analize, să afirmăm că epistolele sînt amîndouă adresate, mai mult decît probabil — vom vedea pas cu pas *de ce* —, lui Georg Joachim Göschen, din Leipzig.

G. J. Göschen (1762—1828), librar și proprietar al unei case de editură la Leipzig (G.J. G'schen Verlagsbuchhandlung), dobîndise rapid notorietate grație edițiilor sale din clasici și contemporani atît în integrale de excelentă ținută (tiraje de lux, bibliofile etc.), cît și în serii populare la prețuri modeste. G'schen Verlag scotea de asemenea, după moda vremii, și almanahuri, calendare, felurite alte periodice — toate de remarcabil nivel —, în primul rînd «Historischer Kalender für Damen» — în care Schiller publicase, din 1790 începînd, a sa magistrală *Istorie a Războiului de 30 de ani* — și «Journal für deutsche Frauen, geschrieben von deutschen Frauen» (v. scrisoarea II, § 2), «Journal» căruia Schiller, potrivit rugăminții editorului, în vizită în noiembrie 1804 la Weimar, urma să-i devină «spirit tutelar» laolaltă — zicea Göschen — «cu Wieland, Seume, Rochlitz» [2] (acesta din urmă, Johann Friedrich Rochlitz [1779—1842] — v. scrisoarea II § 2 —, scriitor, critic muzical, estetician).

Schiller și Göschen se cunoscuseră în 1785 la Gohlis, mică localitate de vilegiatură lîngă Leipzig, unde poetul, într-o perioadă de greutăți materiale, era găzduit de cîțiva tineri admiratori, cu stare, din metropola saxonă ; între ei,

[1] Schillers *Werke*. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schillers-Archivs des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, hg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke, Weimar, Böhlau, 1943, ff ; Bde. 30, 35, 36 I/II, 38 I.

Wolfgang Vulpius, *Schiller Bibliographie 1893—1958*, Weimar, Arion Verlag, 1961.

Karl Heinz Hahn, *Goethe und Schiller Archiv*. Bestandverzeichnis. Weimar, Arion Verlag, 1961.

[2] Apud Peter Lahnstein, *Schillers Leben*, München, Paul List Verlag, 1981, p. 444.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Friedrich Huber (1764—1804), publicist, istoric literar, traducător cu har din engleză și franceză, a cărui moarte prematură e deplînsă în scrisoarea II (§ 5).

Asistența — nu doar editorială — în momente dificile, colaborările, calda simpatie reciprocă vor consacra o prietenie de o viață.

Căci la G'schen Verlag, la Leipzig, și la Tübingen, la Johann Friederich Cotta (1764—1832), cel mai erudit și mai influent editor al erei clasice, Schiller își va publica aproape întreaga operă (v. scrisoarea II, § 6).

Cei doi editori se vor afla de altfel în competiție, mergînd pînă la litigiu, în publicarea lui Schiller.

Pricina — mai exact *pretextul*, motivațiile fiind în realitate mai complexe — o vor constitui drepturile editoriale deținute de Göschen asupra lui *Don Carlos*, a cărui ediției princeps *în volum* apăruse la el, în 1787. Drept care, o acută criză de frustare la Göschen cînd va afla de iminența realizării la Cotta a proiectului unei ediții complete cuprinzînd deci, fatalmente, și *Don Carlos*.

La tîrgul de carte din primăvara lui 1795 la Leipzig, între cei doi editori are loc o teribilă înfruntare. Göschen, exasperat, îi spune de-adreptul lui Cotta că el, Göschen, va scoate un *Carlos* cu cele mai mai frumoase poze, desenate de însuși Ramberg și gravate de faimosul Bertalozzi de la Londra, că la Tübingen absolut nimeni nu pricepe ce înseamnă o tipăritură frumoasă etc. Vexat, Cotta îi răspunde că nici el nu se va da în lături, că va merge pînă la a-l tipări pe Schiller la teascurile incomparabilului Bodoni de la Padova. Disputa se înfierbîntă. Göschen izbucnește în amarnice reproșuri, îl învinovățește pe Cotta că nu face bine, că demolează prietenia între oameni de bine etc. La rîndu-i Cotta îi va mărturisi mai tîrziu lui Schiller : «a fost cel mai cumplit incident din viața mea» [3].

După o încîlcită înlănțuire de tratative, pertractări, medieri — prin W. v. Humboldt, între alții — se va ajunge la o soluție. Schiller o descrie în epistola II (§ 7).

Într-adevăr. În 1796, 1799, 1802, *Don Carlos*, apăruse la Göschen în reeditări succesive. În schimb, la Cotta, se convine a se publica, începînd de fapt abia din 1805, seria teatru-Schiller în 5 tomuri. [4] Primul urma să cuprindă *Don Carlos*, *Die Jungfrau von Orléans* și prologul *Die Huldigung der Künste* (v. scrisoarea II, § 6) conceput la sugestia lui Goethe pentru festivitățile de la Weimar în onoarea marii-ducese Maria Pavlovna, fiică a răposatului țar Pavel I, soră a tînărului țar Alexandru, ce urma să devină soția ducelui moștenitor, Karl Friedrich de Saxa-Weimar.

Astfel, mult tergiversata ediție este pregătită de autor pentru tipar în iarna 1804—1805.

La 1 martie 1805 Schiller îi confirmă lui Cotta primirea șpalturilor [5]. Face cu mîna sa corecturile la primul volum.

Apariția acestuia nu-l va mai afla în viață.

Cum se vede, cele două scrisori ilustrează momente din ultimii ani ai lui Schiller.

Este perioada în care schimbul epistolar cu Goethe devine deosebit de intens atît ca substanță cît și ca frecvență ; în Weimar între casa von Schiller și casa von Goethe uneori scrisori aleargă în ambele sensuri în cursul uneia și aceleiași zile.

O temă care revine stăruitor sub pana celor doi corespondenți în intervalul decembrie 1804—aprilie 1805 este traducerea de către Goethe —, revelatorie, și publicarea — la Göschen, prin mijlocirea lui Schiller — a senzaționalului *Nepot al lui Rameau* de Diderot.

Se știe, Goethe întrase în posesia unei copii a scrierii — pe atunci — inedite a lui Diderot, aflătoare în mapele Ermitajului, prin bunele oficii ale prietenului Max Klinger, naș odinioară al «Sturm-und-Drang»-ului, acum general al țarului. Copia îl parvenise însă prin intermediul baronului Grimm și al lui Schiller.

Goethe pune în lucru versiunea germană în ultimele săptămîni ale anului 1804. La 21 decembrie îi scrie lui Schiller : a ajuns la jumătate drum, traducerea e mai trudnică decît socotise, dar nădăjduiește să o termine pînă la mijlocul lui ianuarie [6].

În pofida unor serioase neplăceri de sănătate (colică renală etc) — v. scrisoarea II, § 1 — la 24 ianuarie Goethe îl

[3] Scrisoarea din 8 mai 1795 — vezi Schillers *Werke*, ed. cit., vol. 35.

[4] Vezi Schillers *Werke*, ed. cit., vol. 9, p. 406.

[5] Schillers *Werke*, ed. cit., vol. 9, p. 408.

[6] Toate referințele la corespondența Goethe-Schiller urmează ediția, în două volume, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Mit Einführung von Houston Stewart Chamberlain, Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1905.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

transmite lui Schiller traducerea încheiată spre lectură și critică.

Acesta îi restituie în chiar aceeași zi prima parte a manuscrisului, cu minime observații, angajîndu-se să trimită restul a doua zi. Ceea ce, e de presupus, va fi și făcut.

Oricum, la 22 februarie, după un sever acces al bolii care îl măcina, Schiller îi scrie lui Goethe : «Sînt dornic să aflu dacă ați expediat manuscriptul lui *Rameau*. Göschen nu mi-a scris nimic ; de altfel de 14 zile nu mi-au mai parvenit îndeobște nici un fel de știri din afară».

La 24 februarie Goethe îi retrimite traducerea cu rugămintea de a o expedia la Leipzig, dacă se poate, «într-un plic mai gros, ca manuscriptul să nu se vatăme cumva».

Dar nu. Manuscrisul i-a fost, dintr-o pricină ori alta, din nou înapoiat de Schiller, căci în epistola din 27 martie acesta exclamă : «Voiați doar să-mi trimiteți *Rameau*-ul, pentru Göschen ! Îl voi recomanda în cei mai buni termeni și vă voi remite șpalturile de îndată ce vor ieși».

Și Goethe i l-a trimis. Cînd ? Indubitabil între 27 și 31 martie 1805. Căci dacă *terminus ab quo* este, în mod necesar, data mai suscitatei epistole către Goethe, *terminus ad quem* — scrisoarea II poartă explicit reperul «*martie*» — nu poate fi (*indicii* corespondenței Goethe—Schiller o confirmă) decît limita lunii de referință : 31.

Scrisorile lui Goethe din 28 februarie și 20, 23, 25 aprilie 1805 se referă la elaborarea notelor la *Rameau*. Sînt notele pomenite și de scrisoarea II (§ 1.)

Traducerea lui Goethe, moment esențial în istoria concretă a *literaturii universale* — orizont și concept *de Goethe* cel dintîi desemnate două decenii mai tîrziu, mai precis în convorbirea cu Eckermann din 27 ianuarie 1827 —, avea să apară curînd. Sub titlul *Rameaus Neffe*. Ein Dialog von Diderot. Bei G. I. Göschen, Leipzig, 1805.

Sintetizînd : 1. *autenticitatea* scrisorilor și a semnăturii este certă în temeiul tuturor faptelor înfățișate : scrisorile apar ca «pietricele» lipsă în mozaicul cunoscut ; 2. *datarea* plauzibilă a scrisorii II e cea mai sus demarcată ; 3. *destinatarul* este (în congruență cu supoziția de principiu postulată de descoperitoarea textelor, Monica Anton) *editorul* Göschen : a/ în cazul scrisorii I pentru că «Journal»-ul elogiat în text — elogiu reînnoit și amplificat în scrisoarea II — este «Journal für deutsche Frauen...», *lansat de acesta tocmai atunci*, b/ în cazul scrisorii II (pe lîngă *re*menționarea «Journal»-ului), pentru faptul, patent, că *Göschen* este editorul lui *Rameau* versiunea Goethe.

Viorica NIȘCOV

Argumenta

Die Probleme, die die zwei in der Bibliothek «Timotei Cipariu» aus Blaj entdeckten Briefe hervorheben, sind folgende : 1. die Paternität der Dokumente ; 2. die Feststellung des Empfängers ; 3. die Bestimmung der Zeitangabe im Falle vom Brief II ; 4. „Verbreitungszustand" der Dokumente. Nun :

1. Die von uns unternommene vergleichende graphologische Prüfung der Xeroxkopien, die Inhaltsanalyse der Texte und die Analyse des biographischen Kontexts haben die Authentizität der Dokumente bestätigt. Die Briefe erscheinen als die fehlenden «Steichen» in dem bekannten Mosaik der schillerischen Korrespondenz (s. den Briefwechsel mit Goethe zwischen Dezember 1804 und April 1805).

2. Der Empfänger der beiden Briefe ist (im Einklang mit der prinzipiellen Vermutung von Monica Anton, die Entdeckerin der Handschriften) der Verleger *Göschen : a/ was im Falle vom Brief I dadurch bewiesen wird, dass das von Schiller gelobte Journal — der Brief II wiederholt und* erweitert *den Lob — gerade das «Journal für deutsche Frauen, geschrieben von deutschen Frauen» ist, das* um diese Zeit Göschen *herauszugeben begonnen hatte ; b/ im Falle vom Brief II dadurch, das das «Journal» erwähnt wird und dass der Verleger des* Rameau *in Goethes Fassung eben* Göschen *ist.*

3. Der Brief II wurde zwischen dem 27.—31. März geschrieben ; als terminus ab quo *kann notwendigerweise nur der 27. III. gelten (s. den Brief Schillers an Goethe vom 27. März) ; als* terminus ad quem *— da der Brief II als Datumsangabe „März" trägt — nur der letzte Tag des Monats.*

4. Den uns zur Verfügung stehenden Daten gemäss (s. oben die Anmerkung 1 zu unserem Kommentar in rumänischer Sprache), sind die zwei Schillers Briefe UNVERÖFFENTLICHT und höchstwahrscheinlich UNBEKANNT.

V.N.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

EMIL TURDEANU

Un medievalist român în context european

Studiam acum cîţiva ani în Biblioteca Batthianeum din Alba Iulia vestitul *Codex aureus*, scris în vremea lui Carol cel Mare (c. 815). Trimit de acolo lui Emil Turdeanu la Paris salutări pe o carte poştală ilustrată, ce reprezenta statuia monumentală a lui Mihai Viteazul, unificatorul ţărilor române. Turdeanu îmi răspunde imediat : «*De mii de ori am trecut cu emoţie pe lîngă acest monument, în cursul celor 8 ani de studii urmate la liceul „Mihai Viteazul". Şi acum cînd privesc monumentul, mă cuprinde aceeaşi emoţie de sublim şi admiraţie*».

Emil Turdeanu s-a născut la 10/23 noiembrie 1911, în comuna Şibot, judeţul Alba. Între anii 1921—1928 a urmat studiile liceale, iar, după aceea, pînă în 1932, a fost student la secţiile de literatură română şi filosofie ale Universităţii din Bucureşti. Eram asistentul catedrei de literatură română veche, conduceam preseminarul «Izvoare de cercetare în domeniul literaturii române vechi» şi Emil Turdeanu m-a impresionat puternic încă de atunci (1928), nu numai prin calitatea propriei lucrări susţinute, dar mai ales prin problemele ridicate de el în dezbaterile care completau *toate* lucrările prezentate. Aducea informaţii bibliografice noi, explica într-un mod profund şi original cauzele genetice ale unei rodnice mişcări intelectuale, care de la M. Kogălniceanu (1840) pînă la N. Iorga (1901—1904) a însemnat descoperirea şi consolidarea domeniului studiilor de literatură medievală românească, mişcare remarcabilă ca valoare ştiinţifică şi ca imbold patriotic în cultura noastră.

Examenul de licenţă a fost trecut de Emil Turdeanu în 1932, examinatori fiind N. Cartojan, Ov. Densusianu, I. A. Candrea, cei care aveau, dealtfel, să-i prefigureze specializarea. Capacitatea a absolvit-o, în 1938, cu cea mai mare medie (9,16), clasificat întîiul.

Între anii 1933 şi 1944, ianuarie, Emil Turdeanu a împlinit o serie de sarcini didactice şi ştiinţifice în ţările balcanice, ca lector (la Institutul român din Sofia), ca profesor (la liceul român din Salonic), ca bursier (la Belgrad, 1936 şi 1937, vara, detaşat, cu o bursă dată de N. Iorga, din partea Institutului de Studii sud-est europene). Nu a fost vorba de simple peregrinări, ci de ample cercetări, desfăşurate conform planului profesorului nostru N. Cartojan, care concepea studiul literaturii române vechi cu deschidere largă de informare şi interpretare comparativă, asupra literaturii şi culturilor învecinate, interferente cu spiritualitatea românească [1]. Aplicarea conceptului a dat roade bune. Astfel — pentru a mă referi numai la exemplul lui Emil Turdeanu — a apărut *Buletinul Institutului român din Sofia* (2 volume, în 1941 şi 1942), sub redacţia cercetătorului român. Contribuţia lui constă, pe de o parte în selectarea unor teme referitoare la studiul relaţiilor ro-

[1] Beneficiari ai îndemnurilor profesorului Cartojan în acest sens au fost : I. C. Chiţimia (Polonia) ; I. C. Cazan (Praga) ; Pandele Olteanu (Bratislava) ; Dan Simonescu (Atena) şi alţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mâno-bulgare, încredințate unor reputați specialiști de la care s-a obținut colaborarea, iar, pe de altă parte, în realizarea și tipărirea aici a unor studii personale, precum : *La broderie religieuse en Roumanie ; Problèmes sud-est européens dans l'oeuvre d'histoire littéraire du Prof. N. Cartojan* (în volumul I, 1) și *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești* (în volumul I, 2). Aspecte noi ale civilizației noastre din secolele XV și XVI, arta broderiei în fire de aur, cu împodobiri de pietre prețioase, miniatura colorată a manuscriselor se constituie ca majore cercetări în istoria artei și culturii românești, susținute pe interpretări noi ; aceste produse artistice *«capătă o puternică pecete locală, care le leagă de manifestările artei naționale»* (B.I.R.S., I—2, p. 409). Pentru prima dată se face o inventariere și clasificare a imaginilor brodate, cu localizări și datări precise (Putna 1469, 1504—1505 ; Voroneț 1480—1490 ; Dobrovăț 1504, Moldovița 1596—1606, la ctitoriile voievozilor Movilești ș.a.).

Se observă, așadar, că studiile lui Emil Turdeanu se bazau pe inedit, pe descoperiri personale făcute în zona balcanică. Dind aici numai cîteva exemple[2], merită o semnalare deosebită cercetările: *Din vechile schimburi culturale dintre români și Jugoslavia* (apărut în revista *Cercetări literare*, III, 1939) și *Legăturile românești cu mănăstirile Hilandor și Sfîntul Pavel de la Muntele Athos* (Ibidem, IV, 1940). Inscripțiile slave transcrise și traduse de autor dovedesc începutul acestor legături și schimburi din sec. XIV, din vremea lui Radu I (1377—1383). Ele sînt urmărite de Emil Turdeanu pînă în 1765, și se prezintă sub forma de ctitorii, tipărituri, obiecte de artă și manuscrise. Dintre manuscrise, el identifică un număr de opt la Biblioteca Națională din Belgrad și, alte cinci, la Biblioteca Academiei, tot de acolo.

Studiile lui Emil Turdeanu din perioada 1933—1944 sînt concludente asupra rolului de egemonie culturală românească în Balcani, în perioada stăpînirii otomane. *«Ele lărgesc în timp și spațiu cunoașterea cîmpului de manifestare a lumii vechi românești pe două domenii inegal exploatate pînă acum : în Balcani și la Muntele Athos»*.

Un spor și o experiență bogată de lucru științific oferă lui Emil Turdeanu perioada 1935 (1 decembrie) — 1938 (30 septembrie), cînd N. Iorga îl trimite ca membru al «Școlii române» de la Fauntney-aux-Roses. Zi de zi, pasionatul cercetător român se deplasa la Paris pentru a-și petrece timpul în marile biblioteci franceze. Este și aici ceva ținînd de voință, de sistem și de ordine impresionantă, bine deliberate.

Teza de doctorat susținută la Universitatea din București în 1943, *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare* (publicată în *Cercetări literare*, V, 1943, pp. 99—240 + 13 planșe), reprezintă o vastă investigație științifică de istorie literară asupra unei epoci în care cultura română a îmbrăcat haina limbii slavone. Aprofundînd conținutul celor 47 manuscrise studiate, Emil Turdeanu stabilește trei perioade în evoluția literaturii scrise în vremea lui Ștefan cel Mare : 1457—1470, anii consolidării tronului și statului independent, în care înflorește genul istoriografiei oficiale moldovenești, dirijată de voievod ; 1470—1489, în care mănăstirile Neamț și Putna devin centre de creație și difuzare ale literaturii religioase (de cult), juridice și de fantezie (apocrife) ; 1489—1504, în care este încurajată producția literară internă, dezvoltarea relațiilor culturale cu centre străine (Muntele Athos) cărora voievodul român le trimite în dar opere de rară artă caligrafică și miniaturistică. Un serios examen textologic și de filiație a textelor duce la concluzia că literatura și arta grafică a anilor 1457—1504 este o continuare a tradiției intelectuale înfloritoare încă din vremea voievodului Alexandru cel Bun (1400—1432). Dacă lucrurile se cunoșteau într-o mică măsură pînă la Emil Turdeanu, acesta este primul istoric literar român care a vorbit cu exemple documentare concrete și care ne-a dat o admirabilă sinteză în lumina unei vaste bibliografii române și străine (bulgare, sîrbe, dar mai ales rusești).

Teza de doctorat încheie, am putea spune, o etapă în activitatea lui Emil Turdeanu, cea de început și de dezvoltare a metodelor sale de lucru.

[2] O bibliografie a lucrărilor lui Emil Turdeanu, apărute pînă în 1977, a publicat Dan Zamfirescu, în *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, București, 1981, pp. 266—271.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din martie 1944 și pînă la 1 octombrie 1948, numit de statul nostru lector de limba și literatura română, la Sorbona, pe baza unui concurs în cara a fost clasificat întîiul, la egalitate cu N.N. Condeescu (care avea să pornească pe un alt drum de specializare), Emil Turdeanu desfășoară o intensă muncă de cercetare prin bibliotecile occidentale, strîngînd un material bogat privind literaturile din sud-estul european. Urmează totodată cursurile «Școalei de înalt studii» (École des Hautes Études), absolvind-o în 1945, cu lucrarea de diplomă *La littérature bulgare du XIV-e siècle et sa diffusion dans les pays roumains* (imprimată în 1947 sub egida Institutului de studii slave)[3].

Un climat prielnic preocupărilor sale istoriografice și de literatură comparată l-a găsit Emil Turdeanu la prestigioasa instituție «Centre National de la recherche scientifique de France» (Paris), unde a început să lucreze de la 1 octombrie 1948. Activitatea neîntreruptă, vreme de atîtea decenii, i-a fost răsplătită savantului român cu acordarea celui mai înalt eșalon al gradului didactic-profesional, acela de «maître de recherches honoraire» (18 ianuarie 1977). Dealtfel, mai trebuie să notăm aici și faptul că, începînd din 1 octombrie 1962, Emil Turdeanu a predat o întinsă perioadă ca «chargé de cours» la Université de Paris-Sorbonne, iar în anii academici 1979—1982 a fost chemat ca profesor de limba și literatura română la Universitatea din Roma, în urma pensionării Rosei Del Conte.

Studiile și cercetările lui Emil Turdeanu, activitatea lui științifică și didactică, au fost și sînt consacrate aproape în chip exclusiv culturii și literaturii române, aducînd astfel în context mondial opere fundamentale ale medievalisticii noastre; ele demonstrează o continuitate remarcabilă și o înaltă ținută, nu numai de ordin intelectual, dar și patriotic. Contribuțiile sale nu s-au redus numai la domeniile slavisticii, literaturii și culturii noastre vechi, dar au abordat, cu același zel și competență, și aspecte ale literaturii române moderne. Ar fi destul să citez amplul studiu de literatură comparată *Izvoare apusene și reflexe românești* (apărut în *Studii literare*, Sibiu, vol. III, 1944, p. 1—79), în care autorul urmărește tema celor *doi frați învrăjbiți* în operele literare ale antichității, apoi în cele medievale, în creațiile romanice europene, pînă la Costache Negruzzi, Ștefan Petică și Adrian Maniu. Pentru evidențierea, apoi, a tendințelor și preocupărilor comparatiste mai semnalăm studiile despre scriitorii revoluționari bulgari: *Lyuben Karavelov și românii* (1957); *Vasil Drumev și România* (1966). De asemenea Emil Turdeanu a publicat mai multe micromonografii despre personalități marcante în domeniul istoriei literare și al istoriei românilor: N. Cartojan, G. I. Brătianu, Grigore Nandriș, Basil Munteanu, Constatin Brăiloiu — toate, analize pertinente.

•

La Congresul Slaviștilor (Sofia, 1963), profesorul André Vaillant, decanul de vîrstă al slavisticii mondiale, anunța: *«D-l Emil Turdeanu pregătește o vastă lucrare de sinteză, care va reprezenta punctul cel mai înaintat la care au ajuns cercetările asupra apocrifelor și circulației lor în spațiul bizantin, slav și român»*[4].

Opera, prevăzută în 1963, a apărut întîi sub forma unor monografii separate, tipărite între anii 1950—1974, monografii ce au fost mai apoi topite într-o excepțională sinteză, sporită cu substanțiale informații bibliografice și note de referință analitice, plus două studii integrate acum pentru prima oară, în 1981. E vorba de *Apocryphes slaves et roumains de L'Ancien Testament*, Leiden, Editura E. J. Brill. Editura olandeză este vestită prin publicarea unor erudite cer-

[3] Rod al cercetărilor din Bulgaria, în legătură cu Eftimie, este și lucrarea lui Emil Turdeanu, *Opera patriarhului Eftimie al Tărnovei (1375—1393) în literatura slavo-română*, București, 1946.

[4] Dan Zamfirescu, *op. cit.*, p. 262.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cetări în colecția «Studia in veritas Testamenti pseudoepigraphia».

Cartea lui Emil Turdeanu, are, desigur, multe calități, dar acum și aici vom sublinia doar trei dintre ele : o concepție nouă și originală, o metodă riguros științifică, apoi urmărirea temelor pe o largă arie mondială, inclusiv în literatura populară a românilor.

Se știe [5] că apocrifele Vechiului Testament au fost socotite de mulți cercetători (mai ales ruși, la noi de B.P. Hasdeu și alții, la bulgari de Iordan Ivanov) ca având originea bogomilică, elaborate pe teritoriul Bulgariei, cam din secolul al X-lea. Savantul român combate această teorie, concepția lui nouă fiind aceea că dualismul *bine-rău, dumnezeu-satana* este mult mai vechi, avîndu-și originea în religiile politeiste antice, chiar înaintea erei noastre. În sec. I—II el s-a plantat și pe unele legende biblice privitoare la cosmogonia universului *(Geneza)*.

Metoda folosită de Emil Turdeanu este cea comparatistă, iar demonstrația textologică o operează autorul pe manuscrise redactate în diferite limbi : greacă, latină, slavice (rusă, medio-bulgară, sîrbă), cele ale orientului arab și islamic (siriană, etiopiană, egipteană), ebraică, sau romanice (română, italiană, franceză, spaniolă). Aria genetică și de circulație a legendelor este vastă, dar, în special, după cum se observă, ea este cea a Orientului Apropiat și Mijlociu și a Peninsulei Balcanice. Filiația dintre variante, de la țară, la țară, de la un manuscris la altul, de la o sectă religioasă la alta, o nuanțează în mod exemplar.

Fără a intra prea mult în analiza capitolelor (sînt 12, pe linie teologică și de folclor pseudoreligios) vom face numai o clasificare tematică a lor. Primul capitol este «genericul» întregului volum, tratînd, la modul sintetic, despre apocrifele pseudo-apocrife și cele bogomilice (acestea numai două : *Interogatio Ioanis* și *Viziunea profetului Isaia)*. Textele tratate monografic se pot împărți astfel : *Legendele despre primii oameni* (Adam, Eva, Set, Abel), în capitolele *2* și *12*. *Literatura testamentară* a bătrînilor patriarhi, cînd aceștia simțeau sfîrșitul vieții. *Literatura apocaliptică* în viziuni exhatologice ale paradisului și iadului (Isaia, Avram, Baruh). *Literatura demonologică* în jurul numelui Satan, Satanail, Sarsailă și a isprăvilor lui în capitolele *8, 9*. *Legendele istorice* în genul hronografelor : Palae historice, bizantine, interpretate, în capitolele *7, 11*, în parte *8*.

Dintre lucrările urmărite, unele au relații diverse cu literatura română medievală și acestora autorul le arată circulația manuscriselor (slave, române, grecești) de provenință teritorială românească, chiar dacă ele se găsesc azi în bibliotecile străine. În această informare largă constă valoarea operei lui Emil Turdeanu ; ea arată rolul remarcabil al literaturii noastre în sud-estul Europei și chiar în context universal.

Capitolele lucrării arată capacitatea receptivă a cărturarilor români în evul mediu, demonstrează că numărul știutorilor de carte din mediul rural în secolele XIV-XVII, n-a fost redus [6], că operele citate de ei au fost prețuite în sud-estul european. Aceste capitole (1, 2, 4, 5, 8, 11 și 12) au material documentar și demonstrativ bogat și variat.

Sinteza pe care ne-a dat-o acum Emil Turdeanu constituie și un stimulent la lectura și analiza literară a cărților populare, făcută, în bună parte, în mod magistral, de N. Cartojan în *Cărțile populare în literatura română* (I—1929 : II—1938). O altă deschidere fructuoasă a acestei opere o reprezintă și depistarea unei continuități de teme și motive tradiționale, în operele literare românești moderne (Lucian Blaga)

•

Cercetată aici sumar, numai în realizările ei de excepție și sub raportul mai ales al contribuției personale, substanțiale, a savantului român în studiul problemelor investigate, activitatea istorico-literară a lui Emil Turdeanu este astăzi recunoscută pe plan mondial, lucrările sale erudite aducînd o nouă lumină asupra literaturii noastre medievale.

Dan SIMONESCU

[5] La bibliografia cunoscută lui Emil Turdeanu adaug : dr. prof. Nicolae Nenga, *Cărțile apocrife ale Vechiului Testament*, în revista *Mitropolia Banatului*, an XVI, nr. 1—3, 1966, pp. 26—40.

[6] La aceeași concluzie a ajuns și profesorul dr. Gh. Pârnuță, urmărind procesul pe linie de învățămînt școlar, în diferite zone geografice, de-a lungul veacurilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual*

Primele capitole au o structură complet simetrică. Cel dintîi este compus după cum urmează: povestirea a ceea ce se petrece în compartiment în clipa plecării; apoi o trecere la alt moment. Acest alt moment reprezintă ceea ce s-a petrecut exact înaintea plecării. Şi personajul nostru va cobori puţin în trecut. Ulterior, ne reîntoarcem la momentul prezent, ne regăsim în prezentul compartimentului. Voi nota prezentul compartimentului prin A. Voi nota prezentul imediat anterior cu B. Şi obţin o formulă foarte simplă pentru primul capitol, care este: A — B — A.

În capitolul al doilea voi obţine o formulă de la început mai complexă. Pornesc, ca totdeauna, din compartiment: A; *continui explorarea trecutului imediat:* B; *mă voi interesa despre ceea ce se va petrece după sosirea la Roma. Adică — proiectul, viitorul imediat. Voi nota acest al treilea element cu C. Deci structura primului capitol are formula* A—B—A, *iar capitolul al doilea are formula* A—B—C—B—A.

Capitolul al treilea introduce un alt moment din trecut, ceva mai îndepărtat, iar formula lui va fi: A — B — C — D — C — B — A.

Atunci cînd scriam această carte am studiat îndelung muzică clasică, pentru a recunoaşte formulele ei foarte cunoscute. Dar pentru a trece de la un etaj la celălalt, pentru ca şi cititorul să simtă automat într-un fel oarecare că trece de la un etaj la altul, ei bine, între aceste momente ale povestirii propriu-zise există articulări, acele suprapunctuaţii pomenite; ele vor fi mici descrieri a ceea ce se petrece în prezent. Pregătind cartea, numeam acele momente, în schema mea, T — *ceea ce însemna «tranziţie».*

Astfel, primul capitol are în realitate o structură ceva mai complexă decît cum v-am explicat-o eu. În realitate nu este: A — B — A, *ci* A — T — B — T — A. *Şi iată un exemplu de astfel de tranziţie. Aceste tranziţii sînt nişte fraze, bineînţeles, iar în aceste fraze există la început o formulă gramaticală legată de nivelul* A, *apoi o formulă gramaticală legată de nivelul* B.

Ei bine, formula gramaticală legată de nivelul A *este:* «Trece gara cutare». *Astfel, prima tranziţie este:* «Trece gara Fontainebleau». *Formula gramaticală legată de nivelul* B *este:* «de cealaltă parte a coridorului». *Şi astfel tranziţia mea se constituie:* «Trece gara Fontainebleau; de cealaltă parte a coridorului o maşină neagră „11 cai putere" se opreşte în faţa primăriei.» *Pentru revenirea la nivelul* A *pur şi simplu inversăm tranziţia, adică voi avea un paragraf unde folosesc la început formula:* «De cealaltă parte a coridorului», *iar la sfîrşit formula:* «Trece gara...». *Iată această răsturnare:* «De cealaltă parte a coridorului, o maşină neagră „11 cai putere" demarează din faţa unei biserici, goneşte pe un drum paralel cu calea ferată, se ia la întrecere cu noi, se apropie, se depărtează, dispare în spatele unui cring, apare din nou, trave seză o apă mică pe

---

* Fragmentul de faţă face parte dintr-o *conferinţă* a lui Michel Butor, susţinută în 1982 la Universitatea din Augsburg. Ea se tipăreşte aici pentru prima oară prin bunăvoinţa colegială a lui I. Constantinescu şi cu acordul profesorului Hening Krauss. Pentru integralitatea textului vezi nr. anterioare ale *Revistei de istorie şi teorie literară*, nr. 2 şi nr. 3 din 1983. În faţa unui auditoriu format din specialişti şi viitori specialişti, Michel Butor insistă asupra modului cum a compus cel de al treilea roman al său: *La Modification* (1957), lămurind procedeele stilistice utilizate, ca şi necesitaten folosirii aici a persoanei a II-a singular ca mijloc adecvat al narării. Personajul din *La Modification*, călător într-un tren ce îl duce de la Paris la Roma, va ajunge, pe parcursul voiajului să îşi modifice hotărîrea ce l-a îndemnat la această deplasare. La luarea deciziei contribuie persoanele din compartiment, obiectele aflate acolo, viaţa percepută în treacăt pe fereastra vagonului şi, îndeosebi, divagaţiile minţii: o analiză intuitivă extrem de rafinată a mişcărilor afective şi cerebrale ce conduc la hotărîrea finală, o splendidă desfăşurare a materiei romaneşti echivalentă unui tratat de psihologie dedicat acelei teme ba, de ce să nu o recunoaştem, depăşindu-l categorie prin vibraţia autenticului. *(M.R.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lîngă care sînt sălcii, pe ea o barcă părăsită, rămîne în urmă, ne ajunge din spate, apoi se opreşte la o răscruce, goneşte şi îşi continuă calea spre un sat a cărui turlă se şterge în spatele unei ondulări a terenului. Trece gara Montereau.»

Şi veţi putea regăsi aceste formule în capitolele următoare unde, desigur, vor varia de fiecare dată. Iată ce dă tranziţia de la A la B în al doilea capitol. «Trece gara Saint-Julien-du-Sault, cu felinarele şi firmele ei, cea cu litere mari de pe o parte a clădirii, turla, drumurile, cîmpurile, pădurile. Cei doi tineri căsătoriţi discută în legătură cu un amănunt pe care şi-l arată pe hartă. De cealaltă parte a coridorului, pîlcuri răzleţe de arbori, unduiri ale terenului şi, către calea ferată, un drum pe care trece un autocamion ce se depărtează, revine, dispare în spatele unei case şi, urmărit de un motociclist care-l depăşeşte luînd o curbă frumoasă, ca un arc destins, rămîne în urma lui, în urma trenului nostru, părăseşte scena.» *Şi apoi intervine trecerea de la nivelul* B *la nivelul* C. *Ei bine, această trecere de la* B *la* C *va avea formula următoare, formula gramaticală legată de nivelul* B : «De cealaltă parte a coridorului» ; *şi o formulă nouă legată de nivelul* C. *Această nouă formulă este :* «De cealaltă parte a geamului» *sau* «De cealaltă parte a ferestrei». *Obţinem astfel :* «De cealaltă parte a coridorului se află o fermă cu un grup de plopi galbeni, un drum adîncit ce se retrage, reapare în spatele unor brazde semănînd cu un pieptene, bombate, stropite cu corbi, unde irumpe un motociclist cu cască, cu bluzon de piele, care se apropie de calea ferată, se afundă între rambleuri, pe sub un pod pe care vezi apărînd locomotiva, locomotiva ce te duce, vezi primele vagoane care te preced. Te străduieşti să-l zăreşti iar, dincolo de geam, printre trupurile clericului şi al tinerei femei, dar acum trebuie să fi rămas cu mult în urmă.» *Inversare :* «Dincolo de fereastră, printre trupurile tinerei femei şi al clericului, se văd succedîndu-se stîlpii de înaltă tensiune de-a lungul unui drum pe care goneşte o enormă cisternă de benzină cu remorcă apropiindu-se din dreapta şi care virează strîns pe un loc mai ridicat decît cîmpul, după ce a depăşit un pod pe sub care pătrunde. Omul care se află în faţa ta o vede poate acum, de cealaltă parte a coridorului, unde pentru ochii tăi se succed alţi stîlpi de înaltă tensiune şi unduiri tot mai pronunţate ale terenului.» *Apoi, inversarea formulei de la început :* «De cealaltă parte a coridorului, între o şură şi un tufiş, lîngă o baltă, apare un motociclist care virează la dreapta, pe urmă este mascat brusc de un autocar mare albastru cu acoperişul încărcat de bagaje, virează la stînga pe lîngă un canton de cale ferată pe lîngă care trece trenul ca şi autocarul, curînd, pe cînd în depărtare răsare un sat cu turla şi cu castelul său de apă. Cei doi tineri soţi privesc pe fereastră cu capetele alipite, tremurînd împreună. Trece gara Joigny, întregul burg reflectat în Yonne.»

În total, există şapte etaje în text şi aş putea continua să analizez tranziţiile de la un etaj la altul cu formulele corespunzătoare.

De la un moment dat apare o formulă caracteristică, ce descrie «covorul» metalic, radiatorul de altădată din vagoanele franţuzeşti, aflat între cele două banchete. Acest «covor» de fier, decorat cu romburi, este un fel de grilaj care încălzeşte. Pe parcursul cărţii, el va dobîndi treptat o valoare simbolică, dacă vreţi, va deveni o figură a infernului. Şi toate micile obiecte zărite treptat pe el se vor încărca, încetul cu încetul, cu valoare simbolică. Deci, în acest compartiment de clasa a treia, în epoca respectivă, există oameni destul de săraci şi oameni care vor mînca, astfel urmînd să cadă pe podeaua compartimentului resturi de hrană, lucruri, obiecte, despre care nu se obişnuieşte să se vorbească. De pildă, simburi de măr vor cădea pe acest radiator metalic şi se vor plimba pe «covor» datorită zgîlţîielilor trenului. Sub semnul mitului lui Adam şi Eva, evident, simburii vor deveni treptat imagini ale umanităţii strivite, sau, dacă vreţi, a tot felul de infernuri alese. Aşadar, în felul acesta vă daţi seama cum, încetul cu încetul, în text, anumite formule ca «De cealaltă parte a coridorului»... vor fi legate automat de trecerea de la o regiune a textului la alta. Şi cînd vom regăsi formule de acest gen pentru a cincea, a şasea oară, ştim — chiar dacă nu ne-am gîndit la aceasta —, ştim că schimbăm încăperea, schimbăm etajul, schimbăm nivelul, chiar dacă nu sîntem în stare să explicăm cum am devenit apţi să ne orientăm.

În continuarea cărţii, această frumoasă arhitectură simetrică, corespunzînd, dacă vreţi, încrederii în sine însuşi a personajului, la plecarea sa, această frumoasă arhitectură simetrică se degradează treptat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În loc să mai avem formule ca acestea, piramidale, A — B — C — B — A, avem formule stîngace, ca de pildă: A — B — C — A. *Recădem brutal într-o realitate din ce în ce mai apăsătoare, datorită faptului că voiajul durează un număr de ceasuri destul de mare, mult mai îndelung decît ar dura astăzi, și că personajul se simte din ce în ce mai ostenit. Este limbajul care se constituie puțin cîte puțin. Acest cod, dacă vreți, care se elaborează în interiorul textului, se desfășoară atît pentru cititor cît și pentru personajul însuși. În momentul în care personajul zărește cutare sau cutare lucru, el își îndreaptă spiritul într-o direcție sau alta. Astfel încît este prins în interiorul unui soi de mecanism care-l va obliga să se gîndească la ceea ce nu avea obiceiul să se gîndească. A gîndi la ceea ce nu avea obiceiul să gîndească, iată ce ne va conduce să luminăm tot felul de etaje, dacă vreți, ale conștientului sau inconștientului personajului. Elemente nesemnificative la prima vedere dobîndesc valori simbolice în cadrul organizării textului. Formula* «De cealaltă parte a ferestrei» *ori* «De cealaltă parte a coridorului» *capătă treptat o semnificație foarte precisă, chiar dacă cititorul nu este conștient de aceasta. Dar pentru moment nu este vorba decît de un prim nivel. În cursul textului o sumedenie de alte elemente variate vor dobîndi o semnificație, o semnificație care în acea etapă va depăși însăși organizarea textului, se va revărsa dincolo de carte, pentru a explora realitatea ce ne înconjoară. De exemplu, cei doi simburi de măr despre care am vorbit, plimbîndu-se și fiind striviți treptat pe acel grilaj care încălzește.*

Astfel, tot felul de elemente vor dobîndi semnificații, ele însele cunoscînd mai multe nivele. Și un moment esențial al acestei munci este legat de următoarele: personajul este un om cultivat, capabil să citească în greacă și latină, ceea ce e absolut rarisim astăzi în cazul directorilor de agenții de mașini de scris; deci el reprezintă un exemplu deosebit de bine ales: un om de afaceri foarte rafinat, pentru care motiv are probleme — bineînțeles — și mai e și un om care citește, un om care visează la literatură. Este un om care — lucru natural — va povesti. Își va povesti, va povesti altora, este foarte convingător cînd povestește femeilor, de pildă, și își folosește timpul, acest timp care, într-un anume fel, îngheață pe parcursul unei călătorii și este aproape de nefolosit: și-a cumpărat o carte chiar înainte de a pleca; dar nu va citi cartea aceasta cît va dura călătoria. Însă face ceva ce este echivalentul lecturii: «citește» *oamenii cu care se află împreună. Este alături de necunoscuți; într-un compartiment de tren; necunoscuți care de altfel se vor schimba rînd pe rînd în cursul călătoriei; și el se străduiește să știe cine sînt aceștia.*

Se străduiește să citească semnele de recunoaștere ale acestor oameni. Ce meserie pot practica, la ce gîndesc; ei își vorbesc, citesc. Plecînd de la aceste indicii, el construiește romane. După cum eu însumi construiesc un roman, acest personaj clădește un roman cu elementele care îi sînt date. La fel și cititorul va reconstitui un întreg roman plecînd de la un anumit număr de semne care îi sînt date pe niște pagini albe. Deci personajele care sînt acolo, acești necunoscuți întîlniți, devin treptat actorii unui film, dacă vreți, sau ai unui roman. Și personajul, în chipul cel mai firesc, își va proiecta problemele proprii în descrierea personajelor pe care le privește. Încetul cu încetul, pînă și obiectele vor căpăta o culoare specifică, aceea a problemelor personajului.

Tot ce se găsește în compartiment va constitui, gradat, elemente ale unui limbaj cu care personajul se va povesti pe sine însuși; și va fi obligat să nareze mult mai mult despre sine însuși decît ar fi vrut, ceea ce îi va transforma complet decizia luată cînd a plecat la drum. Intervine un grup de elemente care conduc la această «romancizare», la faptul de a face roman cu personajele văzute, ceea ce ar putea fi numit: o visare activă. O visare rămînînd foarte controlată de conștiință. Pot exista tot felul de trepte ale visării, mai ales cînd intervine oboseala, și nu numai oboseala, ci și alcoolul, pentru că în vederea luptei cu osteneala, acest personaj mănîncă la vagonul-restaurant și își «stropește» din abundență mesele. Ei bine, excitanții își au rolul lor în acest soi de virtej mental, în care se va trezi prins pe nesimțite.

Astfel, avem etaje de visare mai mult sau mai puțin conștiente, visări asupra personajelor, asupra obiectelor, visări asupra unor povești și mai ales visări dezvoltîndu-se în jurul unei teme mitologice, o temă mitologică franceză. E vorba despre istoria unui vînător blestemat, istorie care apare foarte adesea evocată de pădurile mari. Este povestea vînătorului blestemat din pădurea de la Fontai-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nebleau, maestrul de vînătoare al regelui Charles IV, despre care mergea vorba că iarna se plimbă călare și are obiceiul să pună o întrebare celor întîlniți sau să le spună ceva. Există mai multe versiuni ale acestei povestiri. În anumite versiuni maestrul de vînătoare strigă într-una : «Pocăiți-vă». În alte versiuni strigă «Izbăviți-vă» și în altele : «Cine-i acolo ?» Am ales aceste trei versiuni diferite pentru a face din ele punctul de plecare al unui ansamblu de variațiuni pe tema acestor cinci silabe și în textul meu, de cîte ori se va trece prin dreptul pădurii Fontainebleau, pădurea Fontainebleau va provoca replica legată de maestrul de vînătoare, maestrul de vînătoare al cărui strigăt se va schimba necontenit — nu mai știm cîte versiuni diferite se află în carte, există pe puțin douăzeci, nu mai știu ; ar trebui să o recitesc cu acest scop anume — și transformarea strigătului respectiv va deveni, evident, din ce în ce mai insistentă, va face ca acest strigăt însuși să fie din ce în ce mai insistent, din ce în ce mai personal ; din ce în ce mai dureros pentru personaj. Dacă vreți, avem de a face cu un mic mit care funcționează în interiorul textului.

Acest mic mit este angrenat, în mod evident, da, cum se angrenează două roți dințate, acest mit mic este angrenat în mituri mari, anume : mitul Romei imperiale, apoi mitul Romei preimperiale și mitul Romei creștine.

Visările în jurul miturilor se vor dezvolta tot mai mult în cursul călătoriei pînă la a se preschimba în vise. Iar aceste vise vor avea un rol absolut hotărîtor în cadrul transformării deciziei personajului. În ultimele trei capitole găsim aceste vise foarte pregnante ; ele joacă un rol deosebit de important.

În primul din aceste ultime trei capitole, adică în capitolul al șaptelea avem... plecăm de la o visare în jurul cărții cumpărate de personaj înainte de a se sui în tren. Cartea, care, după cît se pare, este un roman, dar al cărui titlu nu-l cunoaștem, nici pe autor, știm pur și simplu că este o carte, o formă dacă vreți care rămîne albă pe parcursul întregii lucrări. Atunci, personajul începe să se gîndească la ceea ce trebuie să cuprindă ea. Dacă vreți, se întreabă de ce a cumpărat o carte de genul acesta. Iar dacă a cumpărat o astfel de carte, a făcut-o pentru că știa că în cartea aceasta va întîlni anumite teme. Astfel, o visare din ce în ce mai elaborată se dezvoltă în jurul personajului posibil al cărții. Iar această visare este integral la persoana a treia.

Și acesta este modul, dacă vreți, în care personajul... va trece... începe să se considere într-un alt chip, va începe să se refere la sine însuși la persoana a treia. Trecerea la persoana a III-a apare pentru a pregăti momentul în care personajul va vorbi la persoana I-a.

În capitolul al optulea avem visul profund în care istoria visului este povestită la persoana a II-a, ca și restul cărții. Adică, începînd cu acest moment, personajul este complet incapabil să distingă între... între elementele visului său și elementele realității în care este împins totuși din cînd în cînd, împins ca într-un infern, fiindcă toate cîte au fost ale sale se prăbușesc pe parcursul acestei călătorii.

În sfîrșit, în ultima parte, personajul nostru este treaz, se apropie de Roma, a luat hotărîrea ultimă și visarea, visarea în legătură cu cartea pe care o ține în mînă va dobîndi o formă mult mai activă decît anterior. Nu numai că se străduie să știe ceea ce este, ceea ce trebuie neîndoielnic să se afle în cartea din mîinile sale, ci caută să știe ce ar trebui să existe într-o lucrare de genul acesta, dacă s-ar scrie, și pe care, la nevoie, ar putea-o scrie el însuși, dacă, din nefericire, nu l-ar împiedica ocupațiile sale să o facă ; a scrie reprezintă una dintre dorințele sale profunde, dar, dată fiind viața pe care o duce, este vorba de o dorință absolut nerealizabilă, deci o dorință în mod firesc refulată. Printre dorințele refulate ieșind la suprafață în cursul acestei călătorii apare dorința aceasta de a scrie, care este una dintre cele mai puternice, unul dintre motoarele întregii mișcări, dorință de a scrie împărtășită de toți cititorii ; căci fiecare cititor e presupus a dori să scrie și va considera cu tot sufletul că autorul este o persoană care izbutește să scrie ceea ce el, cititor, ar vrea să scrie și nu reușește să facă. Astfel, cartea se încheie cu o meditație asupra unei cărți viitoare care, în momentul cînd ne apropiem de gara finală, se apropie tot mai mult de cartea pe care o avem în mînă noi înșine.

[Va urma]

(Transcriere și traducere : Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OGLINZI PARALELE

LE BAROQUE OU LES DILEMMES D'UN STYLE
(I)

Le baroque succède, en général, à la Renaissance, il tire son origine du classicisme. La Renaissance signifie, on le sait, la délivrance de l'homme oppressé par la tyranie des dogmes féodaux, l'affirmation de l'individualité créatrice, à une époque d'efflorescence de la vie citadine, des métiers, des grands voyages sur les mers et les océans en culminant avec la découverte de l'Amérique. Elle a imposé un nouvel idéal humain fondé sur le droit de mérite, au lieu du droit de naissance (privilège féodal), et ayant comme modèle l'homme libre, harmonieux, du classicisme gréco-romain, celui-ci redécouvert et largement admiré à l'époque de la Renaissance, opposé à l'ascetisme et au mysticisme médieval. L'appréciation de la vie présente *(carpe diem)*, de la nature et de l'homme, l'étude de l'Antiquité classique, font l'essence de l'humanisme de la Renaissance, et de telles préoccupations sont restées aussi, partiellement, dans le baroque. Dans certaines zones — les pays nordiques, l'Allemagne, le centre et l'est de l'Europe, l'Espagne et le Portugal, le baroque, comme on l'a déjà dit, succède directement au Moyen Age et, dans certains de ces pays, il se manifeste, comme l'affirme Marcel Raymond, *«par une transmutation des formes du Gothique»* [1]. Mal, en ce cas, il faut nous demander s'il n'est pas plus juste de parler d'un prolongement, un peu adapté, du gothique et, en général, de la direction qui préside à l'orientation de l'art et de la littérature du Moyen Age, que d'un nouveau courant. Edgar Papu observe que les arts et la littérature réalisent dans ces zones, sous les auspices du baroque, leur suprême floraison (l'opinion est valable seulement pour l'Espagne et le Portugal), tandis qu'en Italie, où le baroque succède au classicisme de la Renaissance, celle-ci est une époque d'éclat sans égal dans la culture nationale, où le baroque représente un stade de relative décadence [2], de fatigue de l'esprit de la Renaissance. Mais un regard attentif nous montre que partout où se manifeste le baroque — je me réfère au baroque littéraire —, celui-ci est précédé par des phénomènes de Renaissance, d'humanisme tout d'abord, quelque fois très puissants (l'Espagne, l'Allemagne e.d.) et l'efflorescence maximale de la création — j'ai toujours en vue l'aspect littéraire — réalisée par certaines littératures à l'époque baroque (l'Espagne, le Portugal) este due probablement au fait que là-bas la Renaissance et le baroque se mélangent. Ce n'est pas par hasard, qu'un Cervantes, le plus grand écrivain espagnol de cette époque, est estimé par les critiques baroquisants, comme appartenant tantôt à la Renaissance, tantôt au baroque.

•

Le baroque est considéré par certains de ses commentateurs non seulement une catégorie historique, mais aussi une typologie large — existentielle et stylistique — opposée au classicisme. Pour Eugenio D'Ors, par exemple, le classicisme et le baroque représentent les grandes constantes de l'esprit humain, des créations artistiques depuis toujours, l'un en illustrant, conformément à une dichotomie plus ancienne classicisme / romantisme, la partie rationnelle, l'équilibre, la sobriété et la clarté ; l'autre, l'imagination, la sensibilité émotionnelle, la tendance vers la rêverie, le

[1] Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, 1955, p. 11.
[2] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, II, București, 1977, p 207—212.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clair-obscur. Il existe, dans l'histoire de la culture, selon la conception d'Eugenio D'Ors, 22 hypostases du baroque : archaïque, alexandrine, romaine, gothique, maniériste, romantique etc. Edgar Papu a une opinion en général semblable, quand il parle d'un baroque typologique manifesté à partir de l'époque ancienne (Ovide est *«le plus grand poète baroque de l'Antiquité»*[3]), *«toujours incomplet»*, mais sa *«floraison»* intégrale se produit dans l'intervalle des XVII-e — XVIII-e siècles, après quoi le phénomène s'affaiblit à nouveau, avec des moments de recrudescence dans *«les périodes fin du siècle et 1900»*, celles-ci pourtant anémiques par rapport à l'époque d'apogée[4].

Pour G. Călinescu, le baroque est aussi une constante de l'esprit créateur, mais dans un autre sens. Il s'agit, dit le critique, d'une *«oscillation entre le classicisme et le romantisme»*, c'est un style de *«décadence»*, succédant à la *«maturité du classicisme ou du romantisme»*, limité *«aux problèmes techniques (clair-obscur, couleur, thèmes)»*. L'artiste baroque fait *«de l'art pour de l'art»*, il est un artiste d'*«atelier»*, il souffre de *«délire technique, de grandiloquence et d'enchevêtrement»*. *«En résumant au minimum»*, conclut Călinescu, *«le classique est exemplaire, le romantique est confronté avec les passions et torturé de probleèmes, le baroquiste est gratuit»*[5]. En le plaçant dans une typologie trichotomique, à côté du classicisme et du romantisme, Călinescu réserve au baroque, il n'est pas difficile à l'observer, seulement des vertus qui appartiennent à l'aspect formel et *«technique»*, celles-ci poussées vers la redondance et la *«grandiloquence»*. Les *grandes passions* et les *problèmes torturants*, attribuées d'habitude au baroque sont considerés, cette fois, comme caractéristiques pour le romantisme. Une telle conception configurant une typologie que certains chercheurs du phénomène nommemt *baroquisme*, et par laquelle ils comprennent une forme exagérée du baroque, parue après la manifestation plénnière de celui-ci, dans la phase de fatigue et de *«dégradation»*, n'est pas loin de l'opinion de Blaga qui considérait le baroque comme une tendance vers des *«formes excessives»*, vers *«la floraison abusive des formes»*, vers le *touffu*. *«A ce point de vue, entre le classique et le baroque»*, dit le poète philosophe, *«il y a une différence pareille à celle d'une fleur simple, qui pousse dans la nature, et la fleur involte, de la même espèce, cultivée dans le jardin. L'involte est une catégorie essentielle des créations de type baroque [...] en parlant soit d'une cathédrale, soit d'une conception»*[6]. Opinion, chez Călinescu aussi bien que chez Blaga, très restrictive, qui se rapporte seulement à l'aspect formel du baroque, même si Blaga affirme, entre autres, qu'il se réfère à l'un des *«plusieurs autres aspects du baroque»*, mais qu'il considère *«essentiel»*[7].

L'idée d'un tel baroque typologique, exprimée aussi par d'autres spécialistes, n'a pas réussi à avoir un consensus large. René Wellek, et il n'en est pas le seul, l'a repoussée. En général, la définition du terme de *baroque* ne semble pas être bien éclairée. Il est souvent employé dans une acception confuse et tellement abusive, que des comparatistes parmi les plus sérieux se demandent, Wellek par exemple, si le baroque *«est arrivé à signifier tant de choses, qu'en réalité il ne signifie plus rien»*[8]. Ou comme Rousset, qui refuse d'utiliser le thèrme de baroque excédé par le chargement — abusif — des sens que les partisans fanatiques attribuent au baroque[9]. De tels abus concernant le phénomène baroque ont souvent servi à la construction des édifices théoriques et applicatives séduisants à un premier coup d'oeil, mais qui, examinées attentivement, se révèlent être trés fragiles, parfois de simples châteaux de sable, en contribuant à la *«démonétisation»* de l'idée de baroque.

•

Un premier aspect de l'interprétation abusive du baroque littéraire réside, d'après Al. Ciorănescu, dans l'application mécanique des cinq principes wölfflíniens au phénomène littéraire, en forçant les écrivains et leurs oeuvres de rester dans un vrai *«lit de Procuste»*, lorsqu'en réa-

[3] *Ibid.*, II, p. 293.
[4] *Ibid*, I, p. 231—249.
[5] G. Călinescu, *Principii de estetică*. Bucureşti, 1968, p. 355—356.
[6] Lucian Blaga, *Ştiinţă şi creaţie*, Sibiu, 1942, p. 134.
[7] *Ibid.*
[8] René Wellek, *Conceptele criticei*, Bucureşti, 1970, p. 117.
[9] Voir Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, 1976, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lité, l'application de ces principes, nés d'une méditation sur les artes plastiques, à la litterature, *«ne peut etre que limitée»* [10]. Un autre aspect se réfère à des élèments tels que : *imagination, irrationnel, tension, contradiction* e. d., trop généraux, dit Rousset, pour être considérés caractéristiques pour l'esprit baroque [11]. *«Ce qui pour beacuoup de gens semble être baroque»*, précise, dans le même sens, René Wellek, *«peut être aussi médiéval ou tout simplement universellement chrétien, comme le sont les paradoxes de la croyance chrétienne ou même généralement, comme l'est la peine de mort ou la passion pour le sexe opposé»* [12]. Les recherches antérieures de certains comparatistes prestigieux confirment ces idées.

Dans son ouvrage unanimement apprécié, *Le déclin du Moyen Age*, publié en 1919 et qui, fait curieux, n'est pas cité dans les études sur le baroque, Johan Huizinga analyse en profondeur les moeurs et la culture du Moyen Age crépusculaire (les XIV-e et XV-e siècles), en aboutissant à des conclusions surprenantes. Sans se référer au baroque qui, les années suivantes, devait connaître une grande vogue chez les chercherus allemands, Huizinga rélève, dan son livre, des aspects et des phénomènes caractéristiques pour l'époque et l'art féodaux, très proches et souveant identiques aux phénomènes considerés, par les chercheurs baroquisants, spécifiques pour l'époque baroque. Il s'agit, comme l'affirme le savant hollandais, d'une période historique agitée, avec des guerres et des cruautés, avec de grands contrastes, d'une part la pompe et l'éclat de la noblesse et du clergé, d'autre part la misère du peuple [13]. Il était naturel qu'un tel cadre accablant et toujours menaçant impose puissamment l'idée de la mort. *Memento mori*, le refrain qu'on entend toujours, inspire les artistes et les écrivains. Et, en étroite relation avec lui, *vanitas vanitatum* (Où sont les gloires, les éclats d'autrefois ? Tout est passé, poussière et néant !), *fortuna labilis* (sort changeant, chance trompeuse), tous les deux, d'ailleurs, thèmes anciens, rencontrés chez Ovide et dans les textes bibliques. De même, l'idée que la beauté humaine est *«éphémère»*, destinée à la putréfaction ; l'obsession du macabre, le mot même de *macabre* apparaissant, à leur tour, au XIV-e siècle [14]. On remarque encore, à cette époque, dit Huizinga, *«une impétueuse croissance et multiplication des formes»*, la croissance outre mesure des éléments décoratifs formels, surtout dans la sculpture et la tapisserie, ces dernières excessivement ornées [15]. Dans les costumes est visible aussi *«la parade et l'ornement»*, un seul costume de cour a des centaines de pierres précieuses. Une telle *«extravagance»*, comme l'est celle de l'époque 1350—1480, *«on n'a pas vu dans le mode de plus tard»*, croit Huizinga. Puis, il existe, dans la peinture et dans la littérature de cette époque, un *«naturalisme pathétique»*, visible dans la description très détaillée des *«attitudes corporelles»* et des émotions [16].

Ramiro Ortiz a publié, en 1927, à Bucarest, une ample recherche, en italien, *„Fortuna labilis". Storia di un motivo medievale*, où il démontre que le motif a son origine chez Ovide, d'où il s'est transmis au Moyen Age. Des idées, comme : l'homme est volage, le bonheur est passager, *«la chance est une roue qui tourne toujours»*, il est *«plus léger que la feuille, plus changeant que le vent»*, la vie humaine même *«tient a un cheveu»* on les trouve, assidûment soulignées par le poète romain, dans deux épîtres de *Pontica* et de *Tristia*. Le motif *fortuna labilis*, dit Ortiz, a eu une large circulation au Moyen Age et plus tard, contaminé avec une variante chrétienne, *le triomphe de la mort*, qui était en réalité le motif ovidien légèrement adapté. Dans les écrits médievaux des orateurs de l'église, surtout dans les prêches pour les enterrements, on soulignait l'idée que la vie est courte, que les richesses et le luxe, les honneurs et la gloire sont éphémères, que tout est destiné à la mort qui fauche impitoyablement le pauvre et le riche, conception qui, il n'est pas difficile à l'observer, contraste avec le penchant pour l'opulence des formes dans le baroque. La mort devait effrayer les hommes, les déterminer a mener une vie conformément aux religieux, et pour cela, dans

[10] Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980, p. 23, 38.
[11] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 250.
[12] René Wellek, *op. cit.*, p. 112.
[13] Johan Huizinga, *Amurgul Evului mediu*, Bucureşti, 1970, p. 42—43.
[14] *Ibid.*, p. 222.
[15] *Ibid.*, p. 404.
[16] *Ibid.*, p. 425—426.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

l'évocation de la mort, on insistait, avec un pathos paticulier et, on pourrait dire, avec un naturalisme poussé jusqu'à l'épouvante et l'horreur, sur la dégradation du corps après la mort, jusqu'à sa fonte en glaise et néant. Ortiz cite un fragment significatif d'un discours funèbre de Jean Chrisostom, le plus important orateur ecclésiastique du haut Moyen Age. Le motif ovidien s'est contaminé, selon Ortiz, avec cette variante chrétienne et a connu, différentié ou contaminé, une large diffusion dans l'art et dans la littérature du Moyen Age, de la Renaissance et, plus tard, dans la littérature des ruines, à partir d'un Sannazaro et Du Bellay, jusqu'à Volney, Byron, Chateaubriand, Lamartine et Leopardi, Cirlova, Alexandrescu, I. Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Eminescu, jusqu'à Carducci, Anatole France e.d. [17]. Donc, il n'appartient pas, en exclusivité ou de préférence, à l'époque baroque.

Considérant que la notion de baroque doit être remplacée par celle de maniérisme, Ernest Robert Curtius démontre, dans son livre, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (1947), que le maniérisme du XVII-e siècle, nommé en général baroque, ne représente pas une direction artistique originale, mais la reprise des certains thèmes et techniques appartenant à une plus vieille orientation maniériste, celle-ci ayant au moins trois moments importants : l'époque hellénistique, l'époque romaine tardive et le Moyen Age latin qui a transmis la tradition maniériste aux littératures en langues vulgaires ou nationales, le plus puissamment se fixant en Espagne [18]. Le maniérisme du XVII-e siècle, dit Curtius, ne peut pas être séparé de ces traditions. «*Séparer le maniérisme du XVII-e siècle de ses antécédents deux fois millénaires*», précise-t-il, «*et le considérer, contrairement aux témoignages historiques, un produit spontané du baroque (espagnol ou allemand), cela n'est possible que par l'ignorance et par la contrainte d'un système emprunté artificiellement à l'histoire des arts. D'habitude, les deux défauts se fortifient réciproquement*» [19].

Et Curtius prouve largement que des techniques considerées caractéristiques pour le style maniériste, alias baroque, de cette époque, sont utilisées dans des époques plus anciennes du maniérisme. Les métaphores *le théâtre du monde* et *le monde comme théâtre*, par exemple, observées chez Boèce, chez Séneque ou chez Cicéron, dans les écrits chrétiens, d'où elles se sont diffusees au Moyen Age, puis à la Renaissance. Ou l'idée du *monde à rebours*, ayant aussi ses origines dans l'Antiquité, chez un Archiloque ou Vergile. Même le concettisme, théoretisé par Matteo Peregrini (1639) et, surtout, par Baltasar Gracian, comme jeu raffiné d'idées et d'expressions ingénieuses, produit, dit Gracian, par l'agilité de l'intelligence *(agudeza)* [20], n'est pas une innovation de la Renaissance ou du baroque ; il en a de sérieux antécédents dans la littérature de l'Antiquité et du Moyen Age latin [21]. Ainsi que, en général, l'expression enveloppante et périphrastique, elle aussi théoretisée dans les traités médiévaux de poétique [22].

Gustav René Hocke, l'élève de Curtius, à mené plus loin la conception de son maître, en étudiant dans son livre, *Le maniérisme en littérature* (1959), les éléments essentiels de ce qu'il considère la poétique du baroque (Hocke, de même que Curtius, le nomme maniérisme) : *l'irrégulier, le bizarre* et *le démoniaque; le witz imaginatif, la mécanique de l'effet* etc., en relevant qu'ils sont fréquents dans les créations littéraires à partir de l'Antiquité jusqu'à notre siècle [23].

A ces exemples on peut ajouter beaucoup d'autres. L'opinion que *la mélancolie*, le sentiment de *la caducité* de la vie, que *la vie est un rêve, une illusion* ; le doute, la tension et la souffrance provoquée par *la contradiction entre le sentiment et la raison, entre l'imagination et la réflection* et, en général, l'oscillation entre les sentiments violemment contradictoires ; donc, l'opinion que toutes ces idées et tous ces sentiments apparaissent dans le baroque, et en sont définitoires, est infirmée par la constatation souvent faite [24] que de tels états d'âme et de telles

[17] Ramiro Ortiz, *„Fortuna labilis", Storia di un motivo medievale*, Bucureşti, 1927, p. 164.
[18] Ernest Robert Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Bucureşti, 1970, p. 335.
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*, p. 342.
[21] *Ibid*, p. 339.
[22] *Ibid.*, p. 336.
[23] René Hocke, *Manierismul în literatură*, Bucureşti, 1977.
[24] Voir, entre autres, Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, 1965 (les chapitres se référant à Dante, Petrarca, ainsi qu'aux écrivains italiens du Moyen Age et de la Renaissance).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

images sont fréquents chez Dante, chez Petrarque, par exemple, c'est-à-dire au début de la Renaissance, aussi bien que chez d'autres écrivains antérieurs à l'époque du baroque.

Tous ces exemples, sont-ils des preuves de la non existence d'un courant et d'un style baroques, avec une structure originale ? Échantillons de baroque avant la lettre ? Du baroque permanent ? Evidemment, non. De tels aspects, plus ou moins fréquents auparavant, surtout à l'époque féodale, deviennent la marque d'un nouveau courant, nommé plus tard baroque, lorsqu'ils se manifestent, tous ensemble, en formant une tendance thématique unitaire et un style sous le signe du pathétique souligné, du spectaculaire et de la forme luxuriante, dominants et définitoires pour une période historique du mouvement artistique et littéraire. Il ne suffit pas d'un seul ou de deux aspects isolés pour considérer une oeuvre baroque. Les arguments de Curtius qui conteste le baroque, ne voyant en lui que des aspects maniéristes de nature formelle et technique, ou d'Ortiz, sur *fortuna labilis*, sans se référer au baroque, les considérations sur Dante ou Petrarque e.d., sont, à ce point de vue, concluents. Ils montrent, au fond, la fragilité de certaines théories et opinions concernant le baroque littéraire, trop pressées de nier ou de minimiser le phénomène, ou, notamment, à élargir l'idée de baroque au delà de ses limités, en la raréfiant jusqu'à sa disparition, le record appartenant, semble-t-il, à Helmut Hatzfeld. D'autre part, ces arguments mènent logiquement à la conclusion que le baroque, ainsi que tout courant artistique, n'est pas né par génération spontanée, mais qu'il s'est assumé des motifs et des techniques des courants antérieurs, qu'il les a fondus dans une synthèse propre, en leur ajoutant des aspects nouveau. Tout courant nouveau représente, on le sait, une réaction contre la direction esthétique dominante et *«vieillie»* ; et la réaction représente, partiellement, un *«retour»* à des motifs et des techniques des orientations écartées et remplacées par la direction esthétique qui est en train de finir son cycle historique. La Renaissance a signifié une réaction contre l'esprit féodal, appuyée sur l'antiquité greco-romaine. Le classicisme français a réagi contre le baroque, en se proposant comme modèle la même antiquité et, partiellement, l'humanisme de la Renaissance. Le romantisme a combattu le classicisme, en revitalisant des motifs des arts et de la littérature médiévales ainsi que baroques. La baroque est une réaction contre la Renaissance, dans la phase de *«vieillissement»* de celle-ci, il renouvelle des thèmes et, quelquefois, des techniques — surtout en littérature — de l'époque féodale, le livre de Hulzinga étant, à cet égard, concluant. La Contre-Réforme, puissante réaction propagandiste et répressive de l'Église catholique, contre la Réforme et le *«paganisme»* de la Renaissance a contribué, dans une grande mésure, au revirement des certains motifs, tels que *fortuna labilis*, *memento mori*, d'une large circulation dans la littérature médiévale, nottamment religieuse.

Dim. PĂCURARIU

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI ÎN CEL POLONEZ*

(III)

Într-un singur caz alegoria se menţine în popor şi este creaţia lui caracteristică, pe care o aflăm adesea în poezia populară : atunci cînd ea nu-i alegorie, atunci anume cînd ea nu înseamnă o figură de stil, în înţelesul de podoabă, ci cînd este o realitate trăită. Alegoria în poezia populară, cînd nu e produsul unui proces îndelungat de dezvoltare şi de transformare a altor figuri de stil, înseamnă o credinţă sau o legendă, deci pentru popor o realitate aievea în care a crezut cîndva sau continuă de a crede încă. Să examinăm alegoria noastră, să vedem dacă nu cumva a putut fi măcar în parte creată în chipul acesta, adică dacă nu reprezintă şi ea o anumită credinţă populară. În poeziile cu motivul în chestiune, e vorba de moartea unui tînăr. E firesc dar să ne ducem cu mintea la ceremonialul morţii şi să vedem cum se îndeplineşte el în popor cînd moare un tînăr. Iată ce ne spune

* Continuare din nr. 3/1983 al *Revistei de istorie şi teorie literară*, p. 84—88. Stabilirea textului : Iordan DATCU.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relativ la aceasta Marian : «În cele mai multe sate din Bucovina, cînd moare o fată mare sau un fecior holtei, este datina de a li se pune, pe lîngă ducători, încă şi druşce şi vătăjei, tocmai ca şi cînd s-ar mărita şi însura şi i-ar duce la cununie, pentru că moartea pentru dînşii se consideră ca şi o nuntă...»[51]. Apoi urmează descrierea druşcelor, a vătăjeilor, a îmbrăcămintei lor... etc... Tot aici ne mai dă ştiri şi despre alte ţinuturi româneşti (Banat, Transilvania), unde găsim aceleaşi tradiţii. Datina aceasta însă, chiar dacă nu mai e practicată pretutindeni, ea e cunoscută la toţi românii. Dar nu se află numai la români ci la cele mai multe popoare din Europa şi de asemenea şi la cele de gintă slavă. Adam Fischer, în lucrarea sa *Datine de înmormîntare la poloni*, acolo unde vorbeşte despre tinerii ce mor necăsătoriţi spune : «înmormîntarea lor pare o adevărată nuntă...»[52]. Aceasta o spune nu despre poloni, ci în genere. Relativ la poloni în special citează din diferite provincii reminiscenţe de obiceiuri de nuntă ce se uzitează la înmormîntarea unui flăcău sau a unei fete mari. Ştiri mai multe aflăm de la Kolberg[53], adunate din toate părţile Poloniei. Astfel el relatează : «în ţinutul Poznamiei, flăcăii poartă trupul unei fete mari, iar fetele mari pe al unui flăcău. Înaintea celor care duc sicriul, patru fete poartă pe o batistă de mătase, ţinînd-o fiecare de cîte un colţ, o cunună de fecioară sau de holtei şi cununa aceasta o duc în biserică şi o atîrnă-n cui lîngă altar sau amvon»[54]. Tot Kolberg ne spune că în ţinutul Prezemystului dacă moare o fată mare sau un flăcău sînt gătiţi ca de nuntă punîndu-li-se şi inel în deget[55]. Precum se vede, la poloni, datorită influenţei bisericii, aceste tradiţii de nuntă la înmormîntare sînt pe cale de dispariţie, se găsesc numai urme. La ucraineni[56] însă ele, ca şi la români, s-au păstrat mult mai bine. La înmormîntare e un întreg cortegiu de nuntă, cu vătăjei şi cu druşce care merg alături. Atunci înmormîntarea are cu totul aspect de nuntă. La ucraineni, ca şi la români, sînt vornicei care umblă cu ploscа cu vin sau rachiu dînd oaspeţilor ca să bea întocmai ca la nuntă. La români[57] mai mult încă, în unele părţi (precum în comuna Bălăceana — Bucovina), vătăjeii trag focuri de puşcă tot drumul pînă la groapă, datină caracteristică nunţii. Iar la acestea se adaugă lăutarii întrebuinţaţi mai ales la moartea unui flăcău sau a unei fete mari. Socotesc suficiente aceste date, deşi s-ar mai putea cita nenumărate altele, atît la români cît şi la alte popoare. Deci, la moartea tinerilor necăsătoriţi ceremonialul morţii este deosebit de cel obişnuit la ceilalţi morţi. El se prezintă sub chipul unei adevărate nunţi, reproducînd cele mai însemnate din datinile uzitate la celebrarea unei căsătorii.

Să fie aceasta numai aşa un fel de podoabă, o alegorie în natură, fără alt scop decît acela de a da un deosebit fast exterior înmormîntării unui tînăr, precum s-ar putea crede la prima vedere ? Să nu fie oare altceva la temelie ? Să coborîm însă mai jos pe scara vremii : Otto Schrader ne dă cîteva date din trecut foarte interesante, şi care aruncă lumină asupra acestei probleme. Într-un discurs al lui Demostene (contra lui Leochares), găseşte el următorul loc important : oratorul, vorbind de un om cu numele Archiades care murise holtei, se întreabă : — «De unde ştiu eu că era holtei ?» şi tot el îşi răspunde : — «Pe mormîntul lui se află un lutrophoros»[58]. Deci la grecii vechi era tradiţia ca atunci cînd murea un tînăr holtei să i se pună pe mormînt un fel de vas numit lutrophoros, care juca un rol de căpetenie la nuntă[59]. El slujea la adus apă pentru «baia miresii», care ocupa un loc însemnat în datinile de nuntă nu numai ale grecilor vechi, dar la toate popoarele indogermane. «În seara dinaintea nunţii sau în dimineaţa zilei în care se celebra nunta, în Attica, un băiat sau o fată, rudă de aproape cu mireasa sau cu mirele, scotea apă din izvorul Kallirhoe şi o ducea mirilor în lutrophoros»[60]. Iar ceva mai

[51] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români* (Bucureşti, 1892), p. 252—253.

[52] Adam Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów, 1921, p. 296 sqq.

[53] Colecţia de folclor a lui Kolberg, care numără 36 tomuri, îmbrăţişează aproape toate ţinuturile polone.

[54] Kolberg, *Lud serja XI*, p. 163.

[55] Kolberg, *Przemyskie*, p. 51 sqq.

[56] A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe*, p. 298.

[57] Marian, *op. cit.*, 253 sqq.

[58] Otto Schrader, *Totenhochzeit*, Jena, 1904, p. 5.

[59] Pe aceste vase, din care s-au descoperit foarte puţine, se află desene ce reprezintă, unele, scene de nuntă, altele — scene de înmormîntare.

[60] Otto Schrader, *op. cit.*, p. 5—6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

departe urmează Schrader: «de asemenea şi în cortegiul de nuntă era purtat cu solemnitate lutroforul»[61]. Prin urmare, vasul numit lutrophoros reprezenta în Attica simbolul căsătoriei şi acest simbol al nunţi se află pe mormîntul celor ce-au murit holtei.

Atît putem afla despre grecii vechi. Ce să însemne aceasta? Printre ştirile vechi ce le avem despre slavi sînt foarte preţioase acelea pe care ni le dau scriitorii arabi călători prin extremul răsărit al Europei în secolele al IX-lea şi al X-lea.

Schrader cercetează după Kotljarewski dintre aceştia pe: Ibn Dustah, pe Massudi şi pe Ibn Fadhlan. Din Ibn Dustah ne citează cum se îndeplinea ritualul de înmormîntare la slavii vechi. Printre altele, aflăm că pe bărbatul mort îl ardeau şi apoi îi îngropau cenuşa, iar femeia care îl iubea mai mult se spînzura pe mormîntul lui[62]. Despre ruşi în special, ne spune cum clădeau groapa în formă de cameră unde îngropau de vie pe femeia pe care răposatul o iubise mai mult în viaţă, alături de celelalte provizii de hrană şi de îmbrăcăminte trebuitoare pe lumea cealaltă. Ştirile lui Ibn Dustah concordă cu cele ce le avem de la istoricul Nestor, însă el nu spune nimic precis despre moartea tinerilor neînsuraţi. Ceva despre aceasta aflăm de la Massudi. El ne spune clar relativ la slavi şi ruşi cu deosebire: «dacă moare un tînăr holtei, atunci îl însoară după moarte»[63]. Dar cum se îndeplinea ceremonia acestei ciudate însurători de după moarte, nici de la el nu aflăm. Aceasta ne-o revelează un alt scriitor arab, Ibn Fadhlan, care povesteşte ca martor ocular toate momentele lugubrei nunţi a morţilor holtei, nuntă care atinge cruzimi înfiorătoare. El ne spune cum la moartea unui tînăr neînsurat este aleasă o fată[64], de obicei iubita răposatului. Şi după o lungă ceremonie cu variate momente, care reproduc în totul obiceiurile uzitate la nuntă, ea este ucisă de o femeie bătrînă pe trupul mortului. Bătrîna, versată în toate tradiţiile ritualului, conduce solemnitatea căsătoriei. Nu lipseşte din această ceremonie nimic din ceea ce se petrece la o adevărată nuntă: alaiul nunţii compus din drusce şi şase vornici, care însoţesc pretutindeni pe mireasă, ba şi chiote sălbatice de veselie, apoi lăutari, apoi zgomote infernale de scuturi şi arme izbite una-ntr-alta...[65]. După ce mireasa cădea moartă pe cadavrul tînărului, era arsă împreună cu el şi îngropaţi apoi la un loc. Slavii aveau credinţa că fetele ce se mărită în chipul acesta se duc de-a dreptul în paradis[66]. Astfel, fata destinată să devie soţia mortului, cînd cîntă cîntece de rămas bun, spune între altele:

— *Uite colo-n rai şade stăpînul meu* (mortul-mire) /
[...] *şi-i aşa de frumos, aşa-i de verde raiul!* [...] /
mă chiamă [...] haide, duceţi-mă odată la el![67]

Deci credinţa că prin moartea care o unea pe veci cu tînărul, va intra în rai, întărea şi mai mult tradiţia şi făcea moartea mai uşoară celei jertfite ca mireasă[68].

Această jertfă se întîmpla numai cînd murea un tînăr; cînd murea o fată mare, nu i se jertfea un flăcău pe mormînt, firește aceasta datorită condiţiei inferioare a femeii pe vremea aceea. Dar, dacă va fi existat această ceremonie de nuntă şi la moartea unei fete, măcar numai formal, nu ştim.

Iată deci că nunta la înmormîntarea unui tînăr necăsătorit era adevărată. El se însura în realitate: avea o mireasă pe care i-o jertfea pe trupul lui, ardea alături de el şi era îngropată împreună cu dînsul ca să-i fie soţie pe veci. Şi nu numai că i se dădea soţie, dar aceasta se îndeplinea în chipul cel mai exact, după toate solemnităţile cerute de ritualul căsătoriei. După citaţiile din scriitorii arabi cu privire la slavii din secolul al X-lea, Schrader, întorcîndu-se iar la simbolul de nuntă al grecilor vechi, — la lutroforul aşezat pe mormîntul unui tînăr holtei — se în-

[61] *Ibidem*, p. 6.

[62] Schrader, *op. cit.*, p. 17—18.

[63] *Ibidem*, p. 19.

[64] Autorul ne arată, descrînd cum se alege mireasa, că această alegere se face cu consimţămîntul fetei.

[65] Zgomotele acestea infernale aveau loc mai ales în clipa supremă, cînd bătrîna înfigea cuţitul în coasta miresei, şi Ibn Fadhlan e de părere că această larmă avea de scop să acopere ţipetele fetei jertfite spre a nu speria pe celelalte fete mari, care erau de faţă.

[66] Acelaşi lucru îl aflăm şi de la Massudi despre femei, care pătrunse de acea credinţă fanatică doreau ele însăle să fie ucise şi arse cu bărbaţii lor.

[67] Din povestirea lui Ibn Fadhlan, se inspiră pictorul polonez Siemiradcki în tabloul «*Arderea cadavrului unei căpetenii ruseşti*...» (Moscova, muzeul istoric).

[68] Schrader, *op. cit.*, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

treabă dacă nu cumva într-un îndepărtat trecut va fi fost şi la ei aşa; dacă nu cumva în dosul acelui lutrophoros se ascundea toată cruzimea ceremonialului nuntirii mortului. Concluzia lui este că aşa a fost şi aduce drept mărturie cunoscuta legendă despre Achile căruia fiul său Neoptolemos îi jertfeşte pe mormînt pe Polixene, fiica lui Priam[69]. Foarte probabil să nu fi fost altfel; desigur că pe vremea Greciei civilizate nu, totuşi însă atunci se va fi celebrat în formele exterioare moartea drept o nuntă, iar lutroforul purtat în cortegiul funebru, precum era purtat şi la nuntă, şi apoi aşezat pe mormînt, nu va fi fost decît un episod din întregul ceremonial al căsătoriei mortului. Fiindcă însă nu avem ştiri directe, rămîn inducţiile. Dar că aşa va fi fost, ne probează faptul că aceste tradiţii există la cele mai multe popoare, chiar cu totul diferite ca rasă, pînă în timpul de faţă. Ştiri despre aceleaşi datini, după cele ce le avem de la arabi relativ la slavii vechi, ne dă în secolul al XIII-lea Marco Polo la tătari El ne povesteşte cum se îndeplinea ritualul de nuntă la aceştia cu prilejul morţii: părinţii, cărora le mureau la unii o fată mare, iar la alţii un flăcău, mai tîrziu, după înmormîntarea lor, săvîrşeau toate formele căsătoriei între tinerii morţi, pe cînd dînşii se socoteau rude ca şi cum era vorba de o reală căsătorie a copiilor lor[70]. Deci la tătari cruzimea de la slavi lipsea.

Dar am văzut că tradiţiile acestea dăinuiesc pînă astăzi, la unele popoare foarte bine păstrate, printre care şi la români. La poloni găsim numai reminiscenţe din ceremonialul de nuntă care nu de mult va fi fost şi la ei în floare, însă putem cerceta pe celelalte popoare slave din imediat contact cu polonii, unde aceste datini de nuntă în forma exterioară se păstrează în întregime. Am amintit deja unele din ele la ucraineni, mai adaug încă şi altele ce mi se par foarte semnificative: la acest popor cînd mor tineri necăsătoriţi nu lipseşte nici arborele de nuntă, care e purtat în fruntea cortegiului întocmai ca la nuntă[71]. Acelaşi lucru se petrece şi la huţuli[72], care după îngropare îl aşază pe mormînt. Tot la ucraineni, cînd moare o fată mare, un flăcău joacă rol de văduv şi la fel cînd moare un flăcău, o fată mare joacă rol de văduvă[73]. Ştiri preţioase relativ la ucraineni le avem de la Kotljarewski[74]: «În Ucraina o fată moartă e gătită ca de nuntă şi astfel se unesc datinile de nuntă cu ceremonia de înmormîntare. Tot aşa şi la moartea unui flăcău...». Dar pe lîngă multe alte descrieri ale formelor de nuntă la înmormîntarea tinerilor necăsătoriţi (cununi, batiste de nuntă etc.), ne dă o ştire foarte importantă, şi anume că atunci cînd moare o fată la ucraineni, nu numai că moartea ei ia înfăţişarea unei nunţi, dar chiar că un flăcău e gătit ca mire şi în tot timpul ceremoniei este socotit ca atare, iar el îndeplineşte toate cerinţele acestui rol conducînd pe moartă, adică pe mireasa lui, pînă la mormînt. După înmormîntare, familia moartei îl socoteşte ca ginere, iar lumea cealaltă drept văduv[75]. Despre aceleaşi tradiţii de nuntă la moarte ne dă ştiri Šejn[76] cu privire la bieloruşi. Între altele, ne spune cum flăcăii sau fetele mari la moarte sînt gătiţi ca de nuntă, punîndu-li-se şi inel în deget. Vedem dar că toate popoarele slave din jurul polonilor păstrează fidel aceste datini, din care la ei au mai rămas urme, mai ales cununa[77] purtată la moartea tinerilor necăsătoriţi. Prin urmare, nu mai e îndoială că şi polonii au avut cu puţin mai înainte întreaga înscenare a nunţii la înmormîntare. La români am văzut că ele se păstrează încă destul de bine. Dar de ce încă din cele mai vechi timpuri şi pînă azi s-a simţit în popor drept o necesitate căsătoria la moartea unui flăcău sau a unei fete mari? Explicaţia e simplă: E ştiut că poporul îşi imaginează «lumea cealaltă» ca o continuare a lumii noastre pămînteşti. Această concepţie materialistă despre

[69] Schrader, *op cit.*, p. 33—34.

[70] B. Neumann, *Die Reisen des Venezianers Marco Polo im XIII Jahrh.*, Leipzig, 1855, p. 223.

[71] A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe*, p. 298—299.

[72] Wladzimierz Szuchiewicz, *Huculszczyzna II*, Kraków, 1902, p. 271.

[73] Fischer, *op. cit.*, p. 298.

[74] *Sbornik otdel. russk. iazika i slovesnosti.* Imperatorskoi Akad. Nauk, Sanktpeterburg, 1891, t. XLIX *(Slavianskie poriadki)*, p. 237.

[75] Kotljarewski, ibidem, p. 237—238, ne dă aceeaşi ştire despre sîrbi, pentru cazul cînd moare un flăcău.

[76] *Sbornik otdel. russgoko iazika i slovesnosti.* — Imp. Akad. Nauk, Sanktpeterburg, 1890, t. LI. *Bealorusskii sbornik*, p. 565 sqq.

[77] Cununa e simbolul căsătoriei. Despre importanţa ei la nuntă cf. Zyg Geoger, *Obchogy weselne*, Kraków, 1869 sau: *Gody weselne*, Warzawa, 1880.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viața viitoare a făcut pe omul primitiv să grămădească în mormîntul celui mort provizii de tot felul pentru ca să aibă după moarte [78]. Dar nu li se punea numai de-ale mîncării și de-ale îmbrăcămintei ci li se dădea și cai ca să aibă de mers călare [79] și slugi, ca să aibă cine-i servi... etc., avînd credința că mortul are nevole și pe «ceea lume» de tot ceea ce îi era trebuitor în viață. Prin urmare era logic să i se dea și soție, precum am văzut că dădeau vechii slavi ; ba încă omul primitiv socotea că dacă nu l-ar căsători pe mortul holtei, acesta n-are loc pe lumea cealaltă și sufletul lui rătăcește fără odihnă în veci [80]. Aici se mai adaugă și altă superstiție : teama de cel mort care, nemulțumit de felul cum a fost înmormîntat, se preface în duh rău și iese din groapă ca să se răzbune asupra celor vii. Deci, căsătoria nefiind săvîrșită în viață, după credința omului primitiv, ea trebuiește cu necesitate îndeplinită la moarte; în caz contrar, nesăvîrșirea ei constituie un păcat mare.

Iată dar substratul îndepărtat al ceremonialului de nuntă la înmormîntarea tinerilor necăsătoriți, la diferite națiuni. Cu vremea însă, și cu civilizația, toate cruzimile barbare ce rezidă la temelie au dispărut, asperitățile de moravuri s-au netezit. Totuși, ceea ce n-a dispărut nici pînă-n vremea noastră este credința în necesitatea căsătoriei morților holtei, care face să se păstreze încă (în unele părți aproape în întregime) formele [81] inofensive ale acelei nunți la înmormîntare, nuntă care altădată era atît de lugubră.

[Va urma]

«FAUST-UL» LUI TURGHENIEV

La finele secolului XX, suprasaturați nu doar de arta contemporană, arhirafinată, ci și de metaliteratura abundentă și arogantă, frizînd propriile prerogative și granițe, noi am pierdut, aproape, gustul pentru transparența și simplitatea clasică a artei secolului trecut, încrederea în capacitatea ei de a pune problemele majore ale existenței (Dostoievski constituie de obicei o excepție care întărește regula). Iată de ce scriitori ca Turgheniev, ale căror nume — ce-i drept — continuă să fie invocate cu pioșenie, ni se par totuși astăzi ușor desueți, naivi și, în orice caz, îndepărtați de problemele vieții și artei contemporane.

Cunoscut prin interesul atît de viu față de realitatea epocii sale, prin vibrarea promptă la toate adierile timpului, Turgheniev — asemenea altor giganți ai literaturii ruse — nu înceta să pună, în scrierile sale, și problemele eterne ale vieții, încercînd să rezolve *«enigmele fatale ale existenței»*.

O dimensiune mai puțin cunoscută (și cercetată) a creației turgheneviene, este fantasticul. Experimentată într-o serie de scrieri construite pe evocarea directă a transcendentului *(Vedenii, Klara Milici, Clinele)*, ea atinge culmile artisticului în creațiile ce îmbină această dimensiune cu cealaltă cucerire de bază a scrisului turghenevian : realismul social-psihologic. Opera în care această simbioză dă roadele cele mai bogate și spectaculoase, este o proză scurtă avînd titlul capodoperei goetheene — *Faust*.

Nuvela, cu subtitlul : *roman în scrisori* este un ecou declarat — nu doar prin titlul și mottoul său — al tragediei lui Goethe. Primul capitol-scrisoare evocă întoarcerea eroului-povestitor P.B. la moșia natală. Predispus la melancolie și decepție, el găsește aici atmosfera închisă, stătută a *cuibului de nobili* (sintagma ce va deveni titlul romanului scris de Turgheniev în 1856). Dar iată că, printre cărțile mucegăite ale bunicilor și străbunicilor, P.B. găsește un exemplar al lui *Faust* adus de el cu ani în urmă din Germania. Lectura primei părți și cuvintele Spiritului pămîntului : *«Pe valurile vieții, în vîrtejul creațiunii...»* — stîrnesc în erou *«firoul de mult uitat»* al tinereții. Episodul este — după cum mărturisesc scrisorile lui Turgheniev din această perioadă — autobiografic. Dacă însă în viață acest episod devine ferment pentru crearea unei opere artistice, în spațiul ficțiunii el generează o orginală și îndrăzneață experiență : încercarea lui P.B. de a trezi, cu ajutorul capodoperei goetheene, forțele sufle-

[78] Ca la egipteni în mormintele faraonilor.

[79] Ceea ce reprezintă și tabloul lui Siemiradzki. Între vitele jertfite în jurul mortului cel care atrage atenția mai mult e calul.

[80] Kotljarewski, *Sbornik*, p. 237—238.

[81] Cortegiul de vornici călări, drușce, inele, cunune de mireasă, daruri, umblatul cu plosca, copacul de nuntă... etc. (cf. mai sus).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teşti adormite ale eroinei — vecina lui de moşie Vera Nikolaevna Elţova.

Motivul lui *Faust* generează şi o serie dă ecouri în desfăşurarea şi rezolvarea intrigii erotice, în structurarea personajelor. Dacă în tragedia lui Goethe istoria Margaretei este împinsă pe al doilea plan, în centrul operei situîndu-se geneza personalităţii eroului, înălţarea sa spre culmile existenţei umane, în nuvela lui Turgheniev rolurile se schimbă. Eroul — un intelectual rus, molipsit de morbul epocii, ne aminteşte de Faust doar prin trăirile sale descrise mai sus, trăiri ce introduc în nuvela *motivul vieţii* — central şi pentru opera goetheană şi formulat aici în sintagma *Lebens Bächen*. În reflecţiile lui P.B. desluşim însă ecourile a două concepţii diferite — chiar contrastante — despre viaţă. Prima — născută în epoca tinereţii, petrecută în universităţile din Germania şi întărită — pentru un moment — de reîntîlnirea cu capodopera goetheană — constă în încrederea în viaţă şi aşteptarea fericirii. Cea de-a doua — rezultatul propriei experienţe a unui intelectual rus (într-un plan foarte îndepărtat, luînd în consideraţie relaţia erou-autor, care se defineşte printr-o notă acută de subiectivism, aici se pot intui accentele filosofiei pesimiste de sorginte schopenhaueriană) se constituie în motivul, triumfant, al fricii faţă de viaţă cu legile ei tainice, misterioase. Desluşim aici nu doar o îndepărtare de opera lui Goethe, ci şi polemica ascunsă cu aceasta.

Într-un anume sens, mai aproape sînt poziţia şi funcţia compoziţională a celor două protagoniste. Crescută în izolare totală de adierile vieţii, la adăpost de orice pasiune puternică, Vera Elţova este un ecou îndepărtat al sfioasei şi curatei, în naivitatea sa, Margareta, amîndouă tragic răpuse de dragoste, forţă ce devine pentru ele fatală. Trăsăturile temporale şi spaţiale se impun însă în mod hotărîtor. Alături de sentimentul datoriei şi renunţării, dilatat în mod bolnăvicios în urma educaţiei primite în «cuibul» natal, în Vera sălăsluieşte setea de viaţă, capacitatea de a o trăi plenar, moştenită de la bunica sa italianca, ţăranca din Albano, răpită pe vremuri de bunicul Verei, nobilul rus Ladanov şi ucisă de fostul ei logodnic. Se ciocnesc aici două extreme temperamentale : nordul rusesc şi sudul italian. Ciocnirea nu scindează însă caracterul eroinei. Vera este o natură integră, trăsăturile ei, datorate educaţiei primite : demnitatea, simţul adevărului şi tendinţa spre ascetism se armonizează cu tandreţea şi vulnerabilitatea, cu feminitatea şi capacitatea de a trăi un sentiment puternic. Se constituie astfel un caracter tipic nu doar pentru întreaga creaţie a lui Turgheniev, cu renumitele lui «femei ruse», ci şi pentru opera lui Puşkin şi Goncearov, Tolstoi şi Cehov.

Cu toate exagerările frizînd verosimilul («renunţarea» sa se extinde şi asupra literaturii — *«romanelor şi versurilor»*, imaginea Verei este, desigur schiţată în coordonatele reale. O motivare psihologică capătă şi povestea ei : tragedia apare ca rezultat al ciocnirii principiilor generate de educaţie, de caracterul închis, «stătut» al cuibului de nobili, cu datele bogate ale firii eroinei, în condiţii concrete : sentimentul se naşte cînd ea este deja măritată şi are o fetiţă ; eroul este timid şi nehotărît... Găsim aici colizia tipică a romanelor şi marilor nuvele turgheneviene, şi nu este de mirare că ochiul neatent citeşte în acest — şi numai în acest sens — opera...

Lectura pe axa sintagmatică poate oferi însă şi o altă deschidere : în lumina celor întîmplate, Vera apare ca un om descătuşat, ce s-a regăsit pe sine ; viaţa se întoarce spre ea nu doar cu faţa ei oribilă, ci şi cu cea minunată, dezvăluindu-i frumuseţea poeziei, artei, dragostei. Aici se întrezăreşte, desigur, din nou ecoul direct al operei lui Goethe, al ideii ei de bază : cunoaşterea vieţii, năzuinţa omului spre culmile spirituale ale existenţei. Axa sintagmatică generînd *planul realului*, în care motivele centrale ale nuvelei : soarta şi predestinarea, sentimentul şi datoria, viaţa şi moartea — sînt dezvăluite, prin organizarea materialului, în însăşi ţesătura operei şi în imaginile ce se succed, se încrucişează însă în *Faustul* turghenevian cu cea paradigmatică, dezvăluind trăirile lăuntrice ale personajelor şi folosind — alături de detaliu şi descrierea realistă — pictura romantică a naturii, metafora şi simbolul.

La nivelul imaginii — şi nu al întregii opere — nuvela scrisă de Turgheniev în 1856, reprezintă un fel de izbucnire — *avant la lettre* — a artei simbolice. Imaginile simbolizînd motivele de bază ale operei : portretul mamei, păianjenul, căsuţa chinezească şi atîtea altele — capătă, alături de plasticitatea realistă şi atmosfera romantică, o multitudine de semnificaţii şi o mare profunzime de sensuri. Astfel, descrierea furtunii apare nu doar ca simbol al forţei oarbe a dragostei, ce *«vine ca un vifor, ca o lovitură»* ; momentul culmi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nant al descrierii — o mică biserică ce *«apărea, în lumina fulgerului, ba neagră pe fond alb, ba albă pe fond negru, ba iar se scufunda în întuneric»*, activizînd o serie de conotaţii sugerate de desfăşurarea subiectului : alb-negru, lumină-întuneric, bine-rău, viaţă-moarte — ne permite să întrezărim şi o altă semnificaţie a simbolului, aceea a oribilului în natură, legat în mod fatal de beznele conştiinţei umane, misterioase şi stihinice. Impingînd în prim-plan forţele iraţionale ale naturii, jocul stihinic al pasiunilor, axa paradigmatică a nuvelei se finalizează într-o idee formulată în final, de erou : *«Cine poate spune ce lanţ ascuns leagă soarta omului cu soarta copiilor săi, în ce mod dorinţele lui renasc în ei, cum ispăşesc dînşii greşelile lui ? Ar trebui ca toţii să ne resemnăm şi să ne plecăm capul înaintea Necunoscutului»*. Se stabileşte astfel legătura cu motto-ul nuvelei. Cuvintele lui Faust : *«Entbehren sollst du, sollst entbehren»* — *«Resemnează-te, trebuie să te resemnezi»* sînt însă adînc regîndite de Turgheniev. În contextul său nemijlocit, precum şi în contextul întregii opere goetheene, îndreptate polemic împotriva tratării tradiţionale a motivului, ele sună ca o batjocură la adresa moralei cotidiene mic burgheze. Dar renunţarea, care devine unul dintre motivele de bază ale primelor capitole ale tragediei goetheene, nu se reduce desigur la preceptul moralei meschine. La începutul aceluiaşi capitol sînt evocate şi valorile autentice (credinţa în Dumnezeu şi dragostea de aproape), şi — în monologul lui Faust — alături de forţele lăuntrice ale vieţii ce sălăşluiesc, aidoma zeităţii în sufletul eroului, — şi o altfel de renunţare, în spiritul cufundării în lumea lăuntrică şi al dominaţiei asupra forţelor sale creatoare. Eroul lui Goethe, chemînd din profundul fiinţei sale aceste forţe, iese în întîmpinarea vieţii şi, în pofida mai multor eşecuri, învinge ca personalitate — momentul exprimat în finalul alegorico-simbolic al operei. Turgheniev nu vrea, însă, să recunoască o astfel de rezolvare. Deja în articolul său din 1844, scris apropo de traducerea rusească a lui *Faust*, el neagă valoarea artistică a părţii a doua, *«toate aceste simboluri, aceste grupări îndelung chibzuite, aceste discursuri misterioase»* şi îşi construieşte o concepţie proprie, văzînd în partea I a lui *Faust* — *«o operă colosală»*, *«întruchiparea cea mai hotărîtă, cea mai marcantă a romantismului»*. Legînd finalul tragediei de *«indiferenţa măreaţă»* şi *«sufletul clasic-liniştit»* al lui Goethe, scriitorul rus îi preferă *«insolubilitatea problemelor transcendente»* care, după expresia lui, *«au răsunat cu o forţă irezistibilă şi în sufletul lui Faust»* [1]. Aceste probleme le şi pune în nuvela cu acelaşi titlu. Incrucişarea celor două axe compoziţionale îi permite să nu se rezume nici la constatarea receobiectivă a faptelor, nici la concluzia subiectivă a eroului [2]. Pe de altă parte, confruntarea cu capodopera goetheană scoate la iveală coordonata filosofică, de obicei estompată în romanele sale, şi dimensiunea, deloc caracteristică pentru ele, a fantasticului. Fecundînd scriitura sa realistă cu elemente poeticii romantice şi simboliste, această caracteristică îi permite scriitorului să dezvăluie aceleaşi *«veşnice probleme ale existenţei»* într-un subiect frapant, ieşit din comun şi în situaţii-limită care definesc locul aparte al nuvelei în creaţia sa.

Importantă este în nuvela lui Turgheniev nu doar prezenţa elementului fantastic, ci şi funcţia lui compoziţională, formele de îmbinare cu realul. Introducerea elementului fantastic într-o operă realistă înrudeşte căutările lui Turgheniev cu cele ale lui Dostoievski (de remarcat, aprecierea entuziastă a acestuia asupra nuvelei turgheneviene *Vedenii)* şi schiţează o direcţie nouă în cadrul literaturii ruse, direcţie ce duce la arta scriitorilor de la începutul secolului, la capodopera lui Bulgakov, în sfîrşit, la tendinţele tot mai pronunţate ale prozei sovietice din ultimele decenii şi care îşi găsesc întruchipare în opera contemporanilor noştri : Cinghiz Aitmatov, Mihail Anciarov sau Andrei Voznesenski.

Elena LOGHINOVSKI

[1] I. S. Turgheniev, *Polnoie sobranie socinenii i pisem v 28 tomah*, vol. XI, M.—L., 1965, p. 221—223.

[2] Identificarea punctului de vedere al eroului cu cel al autorului caracterizează majoritatea lucrărilor critice destinate nuvelei turgheneviene, inclusiv cele mai serioase : K. Schütz, *Das Goethebild Turgenews*, „Sprache und Dichtung", Hf. 75, Berna-Stuttgart, 1952, p. 107 ; Gh. Dédeyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, 1955—61, vol. IV, p. 285. Perspectiva unei lecturi mai adecvate a nuvelei o deschid comentariile la : I. S. Turgheniev, *Polnoie sobranie socinenii i pisem v 30 tomah* (Opere complete şi scrisori în 30 de volume), v. V. Moscova, „Nauka", 1980, p. 412—427.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Dosoftei «adîne din cărți știa»

«Aceste patru părechi de stihuri le-am scornit eu, prăvind acest psalom a lui. „Cine face zidi de pace, / Turnuri de frățîie, / Duce viață fără greață / 'Ntr-a sa bogățîie. Că-i mai bună, depreună, Viața cea frățască, / Decît arma ce destramă / Oaste vitejească."»

Dar pînă la aceste patru perechi de versuri a trebuit să curgă multă apă la vale.

Un salt mare trebuie să facem de la mlădioasa poezie populară, care include în vers și viersul, făcîndu-ne să ne sune în auz la lectură fluiere de soc, de os, cimpoaie, dible, cavale, țambale și cîte și mai cîte instrumente, pînă la poezia legată strict de un nume. Poezia românească medievală s-a nominalizat *foarte greu, cu poticniri și pătimiri. Așa încît saltul de care vorbeam presupune un avînt la început în gol, pentru a termina, după curba respectivă, mai mult sau mai puțin spectaculoasă, cu o cădere fermă în literatură. Istoria poeziei române în aceste vremuri de început este totodată istoria accesului la carte și bibliotecă a românilor.*

Evident, primele încercări au un caracter pragmatic. Răspund mai degrabă unor necesități de slujbă la împăratul ceresc decît unor cerințe estetice. Versul cult românesc a fost în primul rînd traducerea. Astăzi beneficiem de numeroase teorii ale traducerii, care de care mai științifică, de care, bineînțeles, primii versificatori români n-au avut habar, lăsîndu-ne nouă plăcerea de a teoretiza pe marginea artei lor.

*

Dacă pleci dis-de-dimineață pe întinderea Psaltirei în versuri, *poți culege cu încîntare bruma ei de literatură română timpurie, un buchet de floricele de stil modest, dar sincer și sfințit de cugetul curat. Un buchet care poate ilustra frumos coperta primelor noastre apucături lirice culte. Sîntem în secolul XVII, umblăm desculți prin «foaie verde», ceea ce nu-i rău, dar tragem cu coada ochiului și spre lumina cărții. Tipăriturile acestui veac sînt, cum s-a observat, mai toate bisericești. A le scoate, ne alegem cu ateismul, dar rămînem fără documente, fără nici un Dumnezeu, și ne pierdem în batiștea neamurilor. Deci, diecii și copiștii mînăstirilor, primeniți cu anterie noi, nu-și văd capul din treburile cărturărești, întind pe pîine litera sfințită și-o împart la săraci, să știe și să fie cu luare-aminte.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Căci vin peste noi, să ne abată de la dreapta credință, calvinismul, luteranismul și alte «rivoluții» ale apusului, vai de capul nostru!

Traducerea Psaltirei în versuri *semnate de Dosoftei apare de sub teascurile unei mînăstiri din Podolia în 1673. Reprezintă o încercare mai îndrăzneață de apărare a credinței, căci se face apel și la frumsețea limbii române. Un vino-ncoace liric, folosit drept armă redutabilă, căci se lipește frumos de suflet, cum proza n-o poate face întotdeauna. Nu din diplomație săvîrșește mitropolitul treaba asta, ci din instinct și pentru că-i dă ghes versul. Fără a fi protocronist, căci psaltiri în versuri se mai executaseră și în alte țări, Dosoftei săvîrșește aproape un păcat față de dogmă. Își permite libertăți de traducere căzînd cu evlavie în creație lirică propriu-zisă și tocmai faptul acesta ne interesează aici. Da, psalmii lui David fuseseră rimați și în alte limbi. Iar cel care, cum spune Neculce, «adînc din cărți știa», era desigur la curent cu bibliografia. Ba, se săvîrșise în domeniu, pare-mi-se, chiar o erezie — un neamț care a tradus în versuri o biblie imaginară (Borges* avant la lettre !). *Botezînd cu numele lui noua carte «sfîntă», acesta, în căutarea de prozeliți, a apelat întîi la sultan, primul pe lista mărimilor timpului. Evident, sultanul nu și-a părăsit mahomedanismul, nici n-a gustat literatura, și l-a expulzat pe versificator din împărăție. Venind la rînd țarul, acesta, tolerant ca întotdeauna, i-a tăiat autorului capul. Versul a fost dintotdeauna cu primejdie. Chiar dacă abaterea lui Dosoftei de la textul original n-a fost prea mare, o mijire de originalitate, parcă l-a cuprins remușcarea și-a mai tradus o dată psalmii, de-a dreptul în proză (Iași, 1680). Dacă am fi trăit pe vremea aceea, ne-am fi putut delecta cu creația lui David în două versiuni românești. Și n-am fi trecut nici la calvinism, nu ne-am fi lăsat ispitiți nici de luteranism — exact cum au procedat și părinții noștri.*

N-o să ne apucăm să numărăm silabele stihurilor blîndului («ca un miel») versificator, cum făcea Gh. Adamescu : «Versificația lui Dosoftei ne arată toate greutățile începuturilor. Se pot deosebi mai ales trei feluri de versuri : unele de 8 silabe, în felul versurilor poporane, însă avînd totdeauna numai rimă penultimă, cum sînt aproape toate rimele lui Dosoftei : „Slobozi, Doamne,-n urechi sfinte, / Graiu cu de jale cuvinte. / Iată Domnului să știe / Că-l Dumnezeu în vecie...", *altele de 10 silabe, fără emistih, cu construcție greoaie și amestecate cite o dată* cu cîte un vers de 11 : „Cu urgia cea neastîmpărată / Ce-l ca focul peste voi vrsată / Mută-ți Doamne pe păgîni mînia / Și peste dînșii îți varsă urgia...", altele de 12 silabe, cu construcție obișnuită din punct de vedere al măsurii și cu cenzura după 6». *Și aici Adamescu mai citează încă patru versuri. În fond, critica lui e justă. Sigur, condeiul nu zburdă pe hîrtie. Rima nu e din cale afară de rară ori de corectă :* pune / bune, sîntă / smîntă, limba / scîrba, darul / paharul, ziduri / hîrburi *și, bineînțeles, ca în secolul XVII românesc (și sperăm nu și de-a pururi)* greață / vlață. *Totuși, descoperim cu uimire și încîntare o legănare armonioasă, de holdă adiată de o părere de vînt liric. Și dacă unele spice cresc mai lungi, ori altele se frîng prea repede, nu-i cine știe ce păcat. Putem bănui că sfînția-sa avea chiar deslegare pentru unele mici abateri, căci se grăbea. Venea Apusul cu tehnica tiparului, bine pusă la punct, propaganda trebuia combătută urgent.*

Dar ce, sună rău aceste versuri ? «„La apa Vavilonului, / Jelind de țara Domnului, / Acolo șezum și plînsăm / La voroavă, ce ne strînsăm" [...] „Și le zicem

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viers de carte / Într-acea streinătate, Că-n svînt muntele Sionul, / Cîntări ce cîntam la Domnul. / Ce nu ni se da-ndemînă / A cînta-n țară streină".» *Putem găsi chiar subtilități metrice, iar obsesia* streinătății *va reveni mai tîrziu în poezia română:* «„Tu, Doamne, mi-ascultă / Ruga di-n tăcere. // Că se rădicară / Asupră-mi păginii / Și cu toț streinii, / De mă-npresurară. // Și nu-ț au de frică, / Cînd svîntul tău nume, / Ce-i vestit în lume, / L-iau într-o nemică. // Ce mie mi-i vîntă / Domnul, sufletește, / De sînt și trupește / Întreg, fără smîntă"»

O anumită înfiorare metafizică, o jelanie dură, ne fac să ne gîndim la psalmii arghezieni. Pe aceștia i-am putea numi, după modelul lui Voiculescu, psalmii închipuiți ai lui Dosoftei. *Și Arghezi nu s-ar supăra (cum nu s-a supărat, se zice, nici Shakespeare). Puțină vechime a culturii nu strică niciodată și nu degeaba Eminescu era un neobosit scormonitor de bucoavne și prăfuite tipărituri de dragul limbii române.*

Cartojan, care a descurcat atît de bine literatura noastră veche, e mai îngăduitor cu poetul: «Se găsesc în traducerea lui Dosoftei de multe ori imagini neașteptate și sugestive, adăugate peste marginile textului biblic, adesea pentru nevoile construcției metrice, care vădesc un suflet cu ochii deschiși și spre frumusețile naturii. Acolo de pildă unde textul „Psaltirii" dă numai: „Chiar pasărea și-a aflat sie-și casă" (în traducerea Părintelui Gala Galaction), Dosoftei conturează imaginile mai precis: „Ca o vrăbiuță ce se încuibează / În strașină de casă dacă se-nscrează"».

Talentul laic al lui Dosoftei se exercită într-o compoziție pe tema Stemei Moldovei ce avea în mijloc bourul dispărut odată cu defrișarea pădurilor Europei. Și care, bine observă Șerban Cioculescu, nu trebuie confundat cu zimbrul, căci el, bourul, avea coarnele răsucite în afară. Și în afară din text am adăuga noi, pe steme și pe timbre. De-a dreapta și de-a-stînga bourului, luna și soarele, încă nedispărute, simbolizînd nopțile și zilele, veșnicia Moldovei. Aceste cîteva versuri, care stau la temelia liricii patriotice, nu l-au scutit pe autor de necazuri.

Schimbându-se domnul, mi se pare «Duca, cel care omora cu buzduganul, *nu că s-ar fi schimbat patriotismul, dar mitropolitul a avut el o presimțire. Daimonul i-a zis:* «*Du-te! Ia-ți* Psaltirile, Rugăciunile, Viețile sfinților, Octoihul, Parimiile *și du-te!*». *Și ascultîndu-l, sau împins din spate de leși, mitropolitul a plecat cu oștirea lui Sobieski în Polonia, lăsîndu-i pe plăieși, în Cetatea Neamțului, în proză. Asediatorul nefericit al Cetății Neamțului i-a servit de cărăuș mitropolitului, stima polonezului pentru cultură întrecînd vitejia sa. Astfel, Dosoftei n-apucă să-l slujească pe Constantin Cantemir, care deși știa și el să se iscălească și era tatăl fenomenului Dimitrie Cantemir, nu știu ce avea cu cărturarii, căci cum au venit s-au și apucat să-i taie capul lui Miron Costin.*

Dosoftei a murit în 1693 departe de țară, în Polonia, jelit de frunzele Moldovei și de rimele psaltirii lui.

Mitropolitul Dosoftei este Ion Botezătorul al versului românesc. Îl sfințește traducîndu-l în cea mai frumoasă limbă românească posibilă în secolul al XVII-lea și îi dă dezlegare să circule inspirat. El este primul autor curtean și laic care, fără a avea o conștiință clară asupra poeziei, o face totuși, așa în neștire, dar cu un mare har.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STIHURI LA LUMINATUL HERB A ŢĂRII MOLDOVEI

Capul cel de bour, a fiară vestită,
Sămnează puterea ţării nesmintită.
Pre citu-i de mare fiara şi buiacă,
Coarnele-n păşune la pământ îş pleacă.
De pre chip să vede buorul ce-i place,
C-ar vrea-n toată vremea să stea ţara-n pace.
C-atunci toată vita poate de să-ngraşe,
Fără zăhălală, într-a ţării paşe.
Dară une date are şi ea toane,
De-ş calcă vrăjmaşii şi-i vintură-n coarne.
Pentru aceea-ş poartă cunună de aur
Într-a sale coarnne, în cele de taur.
Stau împregiur dînsă trei planite-n hoarbă,
Soarele şi Luna, şi Venus, podoabă.
Din ce să-nsămnează ţara că rodeşte
În tot feli de hrană, de le prisoseşte.
Şi pre vremi de pace oamenii zburdează
Într-agonistă, că pot de-ş lucrează.
Vinul şi cu grîul, şi cu de tot viptul,
Cu cirezi şi turme, copără pământul.
Dară miere dulce ! Cine poate spune
Ce-au miluit Domnul din ceri, că-s tot bune !
Cine poate scrie toate de-amănuntul,
Că ştiută este ţara-n tot pământul !
Şi-mbogăţăsc lesne, fără de zăbavă,
Creştinii Moldovei, dînd Domnului slavă.

PSALMUL 8

Doamne, Domnul nostru, cum ţ-ai făcut nume,
De să minunează-n toate părţ de lume !
Că prin toate ceruri tu dai cuviinţă,
Sugarii din braţe ţ-cîntă cu credinţă,
Cînd vii să cerci iadul, să legi pre vrăjmaşul,
Să-i culegi dobînda, să-i răstorni sălaşul.
Văz că-i făcut ceriul de mînule tale,
Cu toată podoaba, şi-i pornit cu cale.
Ai tocmit şi luna să crească, să scază,
Să-ş ia de la soare lucoare din rază.
Stele luminate ce lucesc pre noapte,
De dau cuviinţă, tu le-ai urzit toate.
Ce poate fi omul de-l aduci aminte,
De cerci pentru dînsul folos înainte ?
Sau fiiu-său doară, ce ţi-i cu credinţă,
De grijeşti de dînsul şi-i faci socotinţă ?
Puţin nu de-atocma cu îngeri în slavă,
I-a-ntrece cu cinstea fără de zăbavă.
Mare cuviinţă i-ai dat şi cunună
Să dea-nvăţătură cu tocmală bună.
L-ai pusu-l mai mare, toate să-l asculte,
Cîte sînt pre lume cuvînt să nu-l mute.
Şi i-ai supus toate supt a lui picioare,
Oile şi boii, şi tot de supt soare,
Dobitoc sălbatec de cîmp şi de luncă,
Jigănii sirepe, ce strică ş-apucă,
Pasările toate, ce sînt zburătoare
De vînt şi de apă ce-s înotătoare,
Pre chiţii cei mare, pre tot feli de peşte,
Şi-n tot ce-i în mare ei oblăduieşte.
Doamne, Domnul nostru, cum ţ-ai făcut nume,
De să minunează-n toate părţ de lume !

PSALMUL 46

Limbile să salte
Cu cîntece nalte,
Să strige-n tărie
Glas de bucurie,
Lăudînd pre Domnul,
Să cînte tot omul.
Domnul este tare,
Este-mpărat mare
Preste tot pământul
Şi-ş ţine cuvîntul.
Supusu-ne-au gloate
Şi limbele toate,
De ni-s supt picioare
Limbi de pre supt soare.
Alesu-ş-au şie
Parte de moşie
Ţara cea dorită,
Carea-i giuruită
Lui Iacov iubitul,
Ce-l ţine cuvîntul.
Mila să-ş arate
Cea de bunătate
Spre noi, ticăloşii,
Precum ne spun moşii.
Pre virvuri de munte
S-aud glasuri multe
De bucine mare,
Cu naltă strigare,
Că s-au suit Domnul
Să-l vază tot omul.
Cîntaţ în lăute,
În zicături multe,
Cîntaţ pre-mpăratul,
Că nu-i ca dins altul
Să domnească-n lume,
Cu svîntul său nume,
Cîntaţ să-nţăleagă
Preste lume largă.
Că Dumnezău poate
Pre limbi preste toate,
De le îmblînzeşte
Şi le-mpărăţeşte.
Scaunul dă razâ
Unde va să şază
Domnul din direapta,
Să-mpărţască plata,
Pre boieri, pre gloate,
Pre limbele toate.
Şi cine să-nalţă
Din hire sămaţă,
I-a vedea tot omul
Cum i-a certa Domnul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PSALMUL 92

Domnul stătu crai în lume,
Că i s-au vestit svînt nume,
Pentru veşmînt de podoabă
Ce s-au îmbrăcat la hoarbă.
Şi s-au încis cu tărie
Pre-aşezămînt de crăie.
Ş-au pus lumii sprejineală.
Ca să stea fără sminteală.
Scaunul tău, Doamne svinte,
Este gata de mainte,
De la veci de cînd te-aştaptă
Pre crăie aşezată.
Părauăle tare strigă
Toată lumea să să stringă,
Şi apele cele mare
Rădicară urlet tare.
Cît din ţărmuri dau afară.
De răsună preste ţară.
Minunată-i unda mării,
Ce-i mai mare craiul ţării.
Că prea toţ craiul potoale,
Ca spuma mării cea moale.
Şi tu, Doamne şi crai svinte,
Iţ eşti crezut pre cuvinte,
Şi casa ta este svîntă,
De custă-n veci fără smîntă.

PSALMUL 98

Domnul stătu crai în ţară,
Gloatele să miniară,
Că nu pot sta să-l prăvască,
Din heruvimi să-i domnească.
Tot pămîntul să rădică
Şi să leagănă de frică.
Domnul este-n Sion mare
Crai, de toţ domnii mai tare.
Numelui tău, Doamne svinte,
Toţ să roagă, ca mainte,
Că îi-i straşnic svîntul nume,
De să toţ tem de pre lume.
Şi ce-i cinstea la-mpăratul,
I-i drag giudeţul şi sfatul.
Tu ai gătat pre giudeţe
'Ndereptări de n-aleg feţe
Şi ai tocmit adevară
Lui Iiacov s-aibă-n ţară.
Şi să rădicaţ pre Domnul,
Să vă-nchinaţ cu tot omul,
La svînt razăm de picioare,
Toată lumea de supt soare.
Să rădice pentru ţară
Moisel şi Aron sfară,
Samuil să facă rugă,
Ca o adevărată slugă.
Că le va-nţălege Domnul
Ce s-or ruga prin tot omul,
Şi din nuor le va zice
Bunătate şi ferice.
Că-i ferită cu tărie
'Nvăţături de mărturie,
Ce le-au dat să le păzască
Nevoiră să plinească.
Doamne Dumnezău şi svinte,
Să-i asculţ, ca şi mainte,
Şi să le răspunz cu milă
În vreme de greu şi silă.
Şi să rădicaţ pre Domnul,
Să vă-nchinaţ cu tot omul,
În măgura ce-ş aleasă
De ş-au svinţitu-ş de casă,
Să-ş vestească svîntul nume,
Că-i svînt Domnul preste lume.

PSALMUL 136

La apa Vavilonului,
Jelind de ţara Domnului,
Acolo şezum şi plînsăm
La voroavă ce ne strînsăm,
Şi cu inemă amară.
Prin Sion şi pentru ţară,
Aducîndu-ne aminte,
Plîngeam cu lacrămi herbinte.
Şi bucine ferecate
Lăsăm prin săici aninate,
Că acolo ne-ntrebară
Aceia ce ne prădară
Să le zicem viers de carte
Într-acea streinătate,
Ca-n svînt muntele Sionul
Cîntări ce cîntăm la Domnul.
Ce nu ni să da-ndemînă
A cînta-n ţară streină.
De te-aş uita, ţară svîntă,
Atuncea să-mi vie smîntă,
Şi direapta mea să uite
A schimba viers în lăute !
Şi să mi se prinză limba
De gîngini, jelindu-mi scîrba,
De te-aş mai putea uita-te,
Ierusalim cetate,
Nainte de nu te-aş pune
În pomene-n zile bune.
Să nu uiţ, Doamne svinte,
De Edom ce-au zis cuvinte
Svîntei cetăţ împrotivă,
Cu rău din gură zlobivă :
„Răsipiţi-i zidiuri naite,
Deşertaţ de bunătate !"
Tu, fată vavilonească,
Răul va să te tîlnească !
Va fi ş-acela-n ferice
Ce-ţ-va veni să te strice,
Că ţi să va-ntoarce darul,
Cum ne-nchini tu cu păharul,
Cînd cuconii tăi de ziduri
Vor zdrobi-i ca neşte hîrburi.

Notă : ***Versurile se redau după ultima ediţie critică, cea din 1978.***

Bibliografie :

Dosoftei, *Opere*, vol. I (Versuri). Ediţie critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, 544 p.

Al Odobescu, *Colecţiune de poezii vechi*, Bucureşti, 1878, 260 p.

Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, ediţia 3-a, «Biblioteca pentru toţi», [1931], 534 p.

N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, 786 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TUDOR VIANU: [ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR]

(III)

5. Utilizarea arhitectonică a terenului în grădini

S-a făcut adeseori observația că una din deosebirile cele mai izbitoare dintre grădina italiană a Renașterii și grădina franceză a absolutismului, este chipul cum aceste două tipuri de grădini utilizează terenul. Grădina franceză clasică elimină toate declivitățile terenului și tale aleile, stabilește perspectivele, plantează arborii, boschetele și florile, își instalează ornamentațiile hidraulice și sculpturale numai după ce obține un teren plan. Așa s-a procedat, de pildă, la Versailles. În grădinile renascentiste și baroce italiene declivitățile terenului au fost însă puse la contribuție. Deosebirile de nivel au dat naștere aici la terase, scări, rampe, pante dulci. În timp ce perspectivele grădinilor franceze, așa cum le-a construit Le Nôtre la Vaux-le-Vicomte (proprietatea lui Fauquet, ministrul de finanțe al lui Ludovic al XIV-lea) sau la Versailles, sunt plane, în grădinile italiene, la Villa d'Este sau la Pincio, în legătură cu Villa Medicis, pe una din colinele nordice ale Romei, perspectivele sunt ascendente sau descendente. Utilizarea declivităților terenului dă lucrării artistului peisagist un caracter arhitectonic, nu numai prin prelucrarea elementului vegetal, tăiat în forme regulate sau comprimat în masive, dar și prin prelucrarea terenului însuși. Totuși, utilizînd accidentele solului, artistul peisagist nu urmărește să obțină forme și volume, așa cum face arhitectul, ci mai de grabă să le ascundă. Panta unei coline este acoperită de o scară sau de un sistem de scări ; platoul colinei devine o terasă. Vizitatorul unei grădini de acest tip nu se bucură, mai întîi, de variațiile reliefului pe care grădina este așezată, ci de construcțiile pe care aceste accidente ale reliefului le ocazionează. O terasă sau o scară aparține frumosului arhitectonic. Dar de pe terasa sau de pe odihnele scărilor, vizitatorul poate să îmbrățișeze cu privirea adîncimea unei perspective, înlănțuirea ornamentală a plat-bandelor, jocurile apelor. În grădinile plane privitorul nu se poate bucura de o perspectivă lungă, decît atunci cînd ea prezintă un aspect omogen. Așa se întîmplă în fața renumitului «covor verde» (la tapis vert) de la Versailles, imensul gazon de pe axa centrală a parcului. Motivele ornamentale ale plat-bandelor nu pot fi admirate aici decît din apropiere, cînd privitorul, parcurgînd grădina, le întîlnește la dreapta sau la stînga sa. În mult mai bune condiții pentru a cuprinde desenul ornamental al plantațiilor se găsește vizitatorul grădinilor accidentate, grădini care, din acest punct de vedere, prezintă o incontestabilă superioritate.

Pe lîngă toate cele de mai sus, mai trebuie adăugat că, în raport cu amplasamentul său, grădina mai prezintă și alte două tipuri. Prin forma și destinația ei tradițională, grădina era un loc închis, o plantație instalată în *atrium* sau într-un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

peristil. Grădinile medievale din curțile închise ale mănăstirilor sau în așa zisul *patio* al caselor italienești, au menținut grădina ca un loc izolat, ca o concentrare a naturii într-un spațiu închis și despărțit de restul spațiului natural. În afară de acest tip s-a dezvoltat însă grădina care se prelungește în perspectiva naturii împrejmuitoare. În acest din urmă tip, grădina nu se mai termină în fața unui zid și nu mai este un loc de retragere, ci un fragment cultivat și artistic al vastei naturi, și, uneori, un belvedere cu perspectivele întinse asupra acesteia, așa cum se întîmplă de pildă, în grădinile Lizza, la Siena, unde de pe parapetele adîncului zid de consolidare al locului privirea se avîntă liberă asupra bogatelor văi ale Toscanei. Astăzi, grădina claustrată, antică și medievală, nu mai corespunde gustului și necesităților moderne. În parcurile noastre, deschise întregului popor, înfrățirea grădinii cu întregul peisaj înconjurător, prelungirea perspectivelor asupra întregei naturi, trebuie să fie una din primele preocupări ale artiștilor peisagiști.

6. Grădina și pitorescul construit

Opere hidraulice, statui, terase și scări, clădirile cu care se leagă grădina, nu sunt singurele elemente arhitecturale și plastice folosite în spațiul grădinilor. Încă din Renaștere și în legătură cu interesul nostalgic pentru vestigiile splendorei antice, grădinile introduc în spațiul lor imitația ruinelor. După cum citim în Burckhardt, se găseau ruine artificiale în grădinile faimoase de pe Palatin și în palatul rezidențial de la Pesaro. Mai tîrziu regăsim ruine, coloane sfărîmate, blocuri de piatră acoperite cu mușchi, intrarea unei grote din care se scurge un pîriiaș, uneori cu stalactite și stalagmite, în grădinile engleze ale preromantismului, ca expresie a sentimentalității naturii, apărută în această vreme. Epoca folosește, dealtfel, și altor teme ale pitorescului construit: Sunt introduse acum, în grădini, sate în miniatură și, după exemplul grădinilor orientale, chineze și japoneze, foarte apreciate de oamenii veacului al XVIII-lea, kioșcuri, pavilioane de lemn, amintind casele de ceai, poduri azvîrlite peste rîulețe, lanterne de piatră înălțate la mică distanță de sol, drumuri de pietre înșirate la cîte un pas și printre care crește iarba, etc. Veacul al XVIII-lea, care crează grădina engleză, adoptată curînd de tot continentul, este răstimpul care a dat folosința cea mai întinsă pitorescului construit. Dar scenăria preromantică a îmbătrînit astăzi și artiștii moderni ai grădinilor recurg din ce în ce mai puțin la ea. Gustul modern o resimte ca [pe] ceva desuet, nepotrivit cu omul de azi. Construcțiile în grădini își au însă rolul lor, nu numai rolul practic de a prezenta un adăpost vizitatorului surprins de ploaie sau furtună, dar și rolul artistic de a închide o perspectivă sau de a umple un spațiu prea gol. Clădirile în grădini nu trebuiesc însă diseminate la întîmplare, ci puse în legătură cu planul general al grădinii, legate de ansamblul peisagistic.

Cît despre destinația construcțiilor în grădini, practica peisagistică sovietică i-a dat o altă determinare, odată cu fixarea noțiunii de «parc de cultură și odihnă». Casele din grădini trebuie să răspundă unor scopuri sociale; ele trebuie să adăpostească teatre, săli de cinematograf, amfiteatre și arene sportive, biblioteci, muzee tehnice și artistice, etc. O grădină nu se poate totuși transforma într-un întreg oraș. Construcțiile de utilitate socială, care înlocuiesc astăzi vechiul pitoresc construit, trebuie să evite monumentalitatea, pentru a nu atrage asupra lor un accent al interesului mai puternic decît acel care trebuie rezervat grădinei. Aceste construcții trebuie să păstreze, în stilul lor, o linie rustică, singura potrivită cu cadrul natural care le conține. În fine, ele trebuie să se lege cu perspectivele laterale și secundare ale grădinei, pentru a menține impresia că construcția este acolo un obiect secundar. În parcurile moderne, adică în cele care nu mai sunt construite în legătură și spre folosul unui palat sau al unei vile, relația dintre natură și construcție trebuie menținută astfel încît vizitatorul parcului să păstreze tot timpul impresia că se găsește în natură, în mediul menit să-l învioreze și să-i dea noi puteri de muncă și creație.

[Sfîrșit]

(Stabilirea textului : Mihaela CONSTANTINESCU—PODOCEA)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ASAMBLAJELE LUI URMUZ SAU «GRĂDINA MECANOLOGICĂ»

Din cele mai vechi timpuri omul a fost tentat să imagineze ființe fabuloase pe care le-a încărcat de simboluri, asociindu-le (printr-un mecanism defulator) proprille-i aspirații, obsesii, precepte morale, filosofice sau religioase. Miturile, basmele, eresurile popoarelor abundă de astfel de creaturi cu înfățișări și «moravuri» terifiante sau doar bizare. Pentru zămislirea lor, mecanismele cele mai utilizate au fost fie combinarea elementelor mai multor animale, altfel incompatibile, într-o singură ființă, hibridă — polizoomorfism (Himeră, Dragon-Balaur, Grifon, Cal Înaripat, etc.), fie alăturarea elementelor umane cu cele animale — antropozoomorfism (Centaur, Sirenă, Minotaur, Căpcăun, Sîntoaderi, etc.; pentru o documentare mai largă în acest sens, vd. eseul nostru *Grădina de dincolo*, 1980). Această tendință însă nu a acționat numai la nivelul «inconștientului colectiv», cum ar spune Jung, ci a fost preluată în literatura cultă universală: Rabelais, D. Cantemir, E. A. Poe, Lewis Carroll, Frank Baum (Omul de tinichea, Sperietori, etc.), Swift, Wells, Kafka (Odradek), R. Akutagawa (Kappa), J. Cortazar (Glori, Cronopi), Borges, D. Buzzati (Colombre). În această enumerare, desigur neexhaustivă, un loc special îl ocupă Urmuz, un mare inventator de ființe imaginare de factură (avant la lettre) suprarealistă.

Personajele lui Urmuz sînt desigur asociabile cu ființele fantastice folclorice, dar, de fapt, ele nu seamănă cu nici una dintre aceste dihănii create de imaginație sau coborîte din sfera oniricului, depășindu-le în chiar elementul lor predilect — fabulosul. Cotadi, Ismail, Algazy et comp., sînt asamblaje imprevizibile de elemente incompatibile care spulberă obișnuința noastră cu paralogica șocantă de tip mitic și folcloric. La Urmuz regnurile se amestecă și se grefează într-o manieră halucinantă, fără să apară vreun cît de sumar fenomen de respingere. Elemente vegetale (Ismail crește într-o grădină botanică, pe gîtul lui Dragomir crește iederă), animale (ciugulitul și ciocul lui Gayk, ș.a.), chimice (Ismail, Dragomir), sonore, chiar (Fuchs) și, nu în ultimul rînd, mecanice — optim ordonate și perfect articulate, se asamblează toate cu «naturalețe» simbiotic, într-un soi de ființe funcționale: Sunet-Substanță-Oblect-Mecanism-Plantă-Pasăre-Om. Și cu toate acestea, nimic nu este strict formal, gratuit sau aleator în aceste compoziții hibride.

Funcția digestivă este definitorie pentru «viețuitoarele» lui Urmuz. Ismail mănîncă noaptea un viezure *«crud și viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămîie»* dar mai are un prieten, Turnavitu, *«care îi servă și de salam»*. Cina lui Dragomir *«se compune din picioruțe de caracatiță»*, iar duminica și la sărbători mai primește *«un lighean mare plin cu scoruțe»*, în care se ascunde, spre deliciul lui, *«un bobinaș de arnici pentru dres ciorapii»*. Fuchs își mănîncă zilnic *«tînăra și exuberanta frunză de viță»* a organelor genitale, care se autoregenerează însă în timpul nopții. Pentru că Grummer a consumat și digerat singur cîteva resturi de poeme (tot *«ce rămăsese bun în literatură»*), Algazy îl mănîncă acestuia *«băsica cenușie de cauciuc»*, pentru ca în final să se consume reciproc pînă *«la ultimul os»*. Argații ciugulesc semințe de cinepă, iar Cotadi — pachețele mici cu tărîțe. Grummer își «ciugulește» clienții cu ciocul său de lemn aromatic, iar războinicul Gayk *«contra oricărui uz internațonal și fără nici un aviz prealabil»* își «ciugulește» nepoata. Ciocul ascuțit al lui Gayk, cel mătăsos al anonimului din *Plecare în străinătate* și cel mirositor al lui Grummer nu servesc numai nutriția, dar — ca și la demonii cu cioc de pasăre din arta plastică medievală europeană sau extrem-orientală (v. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, ed. Meridiane, 1975, fig. 79), pînă la oamenii ornitomorfi din colajele lui Max Ernst — sînt și instrumente erotice și de pură agresivitate (v. Nicolae Balotă, *Urmuz*, ed. Dacia, 1970, p. 47). Dar mecanomor-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fismul personajelor urmuziene conferă nutriției un aspect insolit. Ele devin adevărate «instalații» care nu se hrănesc propriu-zis, ci se «alimentează» fie cu materiale refolosibile, fie cu materie primă, pe care o aduc la starea de produs finit sau semifabricat.

Giacometti observa cu stupoare faptul că *«mașina este un obiect ciudat, cu propriul său organism mecanic, care funcționează cu ochii săi, cu gura și inima sa, cu intestinele sale, care mănîncă și bea — ciudată imitație transpusă a ființei vii»*. Urmuz creează un paradox, schimbînd între ei termenii comparației din acest principiu cibernetic. Pentru Urmuz, nu mașina imită ființa, ci invers.

Un alt fenomen surprinzător este faptul că, în economia acestor ființe compozite, elementele de anatomie umană nu numai că nu predomină, dar sînt sumar sau chiar deloc reprezentate, lipsind organe și funcțiuni anatomice esențiale. Una din soțiile lui Algazy, de exemplu, are formă de mătură, iar Turnavitu are ca singur detaliu zooantropologic patru canini, pe care de altfel și-i smulge înainte de sinucidere. În rest, el joacă pe rînd rolurile de salam, ventilator de cafenea, bidon umplut cu gaz sau «șambelan» la viezurii lui Ismail. Acesta din urmă poate supraviețui fiind compus doar din *«ochi, favoriți și rochie»*. Din cele trei componente cea esențială este ultima, căci Turnavitu, turnînd gaz (dintr-însul) și incendiind rochiile lui Ismail, îl reduce pe acesta la *«mizerabila situație de a rămîne compus numai din ochi și favoriți»*, motiv pentru care *«căzu în stare de decrepitudine»*. Un alt exemplu de ne-om este trisonomorful Fuchs, care inițial nu putea fi văzut, ci numai auzit, avînd formă de acord perfect. Aceste ființe au o vagă asemănare cu unele populații imaginare, despre care călătorii europeni aduceau știri și descrieri bizare, însă a căror autenticitate nu a fost pusă la îndoială, din Antichitate și pînă dincolo de Evul Mediu : Acephali (fără cap), Astomi (fără gură), Arrhines (fără nas), Amazoane (fără sîni), Monophthalmi (cu un singur ochi), Macroscheli (picioare lungi), Opisthodastyli (labe întoarse,) Stetocephali (cap pe piept), Sphenocephali (cap ascuțit) sau Sciapozi (personaje în perfect spirit urmuzian, cu un singur picior lung, a cărui labă foarte mare îi proteja ca o umbrelă de razele soarelui ; vd. Heinz Mode, *Fabulous Beasts and Demons*, Londra, 1975, p. 208).

Dacă la eroii lui Urmuz elementele morale și anatomice umane sînt derizorii și neesențiale, iar cele animale sînt mai mult sugerate, în schimb, elementele mecanomorfe abundă și sînt definitorii pentru arhitectura psiho-somatică a lui Cotadi, Algazy, Grummer et comp. Ei ne amintesc de rudele lor : obiectele însuflețite din arta plastică medievală europeană (Bosch, Bruegel, Huys) sau extrem-orientală (Mitsuaki, Mitsunobu, v. Baltrusaitis, op. cit., fig. 99, 100, 101), ființele hibride din ilustrațiile mnemotehnice (Ars memorandi), sau din alegoriile alchimiștilor (vd. J. Baltrusaitis, *Metamorfozele goticului*, ed. Meridiane, 1978, p. 291 și Roger Caillois, *În inima fantasticului*, id., 1971, fig. 29), «roboții» manieriștilor, antropoizii artificiali, de la Golem, la Frankestein, manechinele lui Dali, Bunuel, Bellmer, antropomecanismele desenate sau construite de Léger, Chirico, Picabia, Man Ray, Duchamp, ființele zooantropomecanomorfe din picturile lui Dali (vd. S. Dali, *Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Schmuck*, Baden-Baden, 1971), Brauner, Magritte (vd. Harry Torczyner, *René Magritte, Ideas and Images*, New York, 1979), din colajele lui Max Ernst, din asamblajele de obiecte ale lui Joseph Cornell (vd. Kynaston McShine, *Joseph Cornell*, The Museum of Modern Art, New York, 1980), sau din fotomontajele lui George Grosz, Raoul Hausmann și John Heartfield (vd. Dawn Ades, PHOTOMONTAGE, New York, 1976).

«Dadaist înainte de Dada și suprarealist înainte de suprarealism» (Eugen Ionescu, *Acesta a fost Urmuz*, în rev. AKZENTE, 1967), Urmuz folosește aceleași mecanisme de «iritare» a facultăților spiritului (Max Ernst, Comment on force l'inspiration, în *Le surréalisme au service de la révolution*, nr. 6, Paris, mai 1933, p. 45), de declanșare a misterului și a emoției poetice pe care, mai tîrziu, avangardiștii le vor reinventa și folosi la rîndul lor : *«Evocarea misterului constă în imagini ale obiectelor familiare, îmbinate sau transformate în așa fel încît să înceteze acordul lor cu ideile noastre naive sau savante»* (René Magritte) ; *«... cupla-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rea a două realități în aparență de neîmpăcat, pe un plan care în aparență nu e convenabil pentru ele» (Max Ernst) ; *«Cu cît raporturile a două realități apropiate vor fi mai depărtate și mai juste, cu atît imaginea va fi mai puternică — și cu atît puterea ei emotivă și realitatea poetică vor fi mai mari...»* (Pierre *Reverdy).*

Folosind, ca și Urmuz, aceleași mecanisme de încendiere a spiritului, artiștii avangardiști vor ajunge, bineînțeles fără știință, nu numai la aceleași tipuri de imagini, dar uneori la imagini aproape «calchiate». Iată cîteva exemple : Dragostea săvîrșită într-o subpămîntă între Stamate și o pilnie ruginită *(Pilnia și Stamate) // «Dragostea dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de operație»* (imagine teoretizată de Max Ernst și enunțată de Lautréamont) ; *«...o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude...» (Pilnia și Stamate) // «Mari automobile... înfășurate în rufărie feminină, depuse în morminte»* (S. Dali) ; Ismail *«stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele» (Ismail și Turnavitu) // «Omul care șchioapătă într-o grădină zoologică cu emisferele într-o valiză, cu nasul închis într-un lampion chinezesc...»* (Tristan Tzara).

O simplă trecere în revistă a inventarului de elemente anorganice care compun personajele *Paginilor bizare* ni le relevă a fi adevărate asamblaje de obiecte și mecanisme insolite, populînd o «Grădină Mecanalogică» : Stamate este într-o relație erotică, cu o pîlnie ruginită, în conviețuire cu un cărucior cu manivelă. Ismail *«stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele».* Gayk poartă pe umărul drept un susținător de armă. El este *«ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc».* Cotadi poartă direct pe piele o *«îmbrăcăminte de știță ce-i formează un fel de cuirasă».* La solstițiu, el *«devine de două ori mai lat și cu totul străveziu».* Își lipește *«cu gumă-arabică diferiți nasturi și insecte moarte pe pielița fină și catifelată a gușei sale».* Cotadi își terorizează clienții cu *«lovituri puternice ce le dă în dușumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înșurupat la spate, deasupra feselor.»* Tudose are urechile nichelate, iar băiatul de prăvălie are fire de arnici în loc de păr. Dragomir are gîtul subțire și fasonat ca la strung. El și-l poate lungi *«cu un supliment de mucava... care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale».* Algazy are *«barba așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuit cu sîrmă ghimpată... Spre a-și manifesta gratitudinea bagă mîna în buzunar și trage de capătul unei sfori, făcînd să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră».* Dacă strîngi *«de o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate»,* Grummer începe *«să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțînd și sunete nearticulate»* ș.a.m.d.

La primul contact cu opera lui Urmuz, umorul, sub numeroasele sale ipostaze (absurd, negru, caricatural, burlesc, onomastic de limbaj, de situație) pare să fie singurul scop și rezultat al celor cîtorva zeci de *Pagini bizare.* Dacă spargem, însă, puțin învelișul hilar al lucrurilor, va irumpe tragicul și vom descoperi o lume de coșmar, dezumanizată, haotică, alienată, imorală, populată de manechine abjecte — cu apucături rapace, sîngeroase și licențioase — acționate de instincte primare sau de mecanisme oarbe. Nu vom ști niciodată dacă omul care și-a luat viața în urmă cu 60 de ani, cu un foc de revolver marca S.T.M., a fost D. Demetrescu—Buzău sau alter-ego-ul său Urmuz. Nici dacă Urmuz l-a «ucis» pe Demetru. Mai probabil mi se pare că Urmuz & Demetru (asemenea lui Algazy & Grummer) *«înfometați și nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie... sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescîndă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os».* În boschetul de la Șosea, autoritățile nu au găsit decît un ceasornic fără capac, două chei, cîteva «pagini bizare» și carnetul unui mărunt funcționar de la Înalta Curte de Casație, purtînd numele, ca un joc absurd de copii, — Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

Andrei OIȘTEANU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

EDIȚIA «UNICĂ» — EDIȚIILE «PARALELE»*

Din cînd în cînd, în dezbaterile-bilanț asupra edițiilor critice, ne întîlnim cu remarca privind existența unor așa-numite ediții paralele. Se cîntărește, spre începutul sau sfîrșitul unei serii, dintr-un unghi sau altul, contribuția cutărei ediții la integrarea în contemporaneitate a operei respective. Se incriminează adeseori publicarea unei anumite opere în dauna alteia, a cutărui scriitor înaintea altuia. Din afară privite, lucrurile pot apărea într-o asemenea conexiune. Ne întrebăm însă dacă într-adevăr în *reluările necesare*, în edițiile *numai aparent paralele* (pentru că poartă pe pagina de titlu numele *aceluiași* autor, și normal, include în sumar, *aceeași* operă) se află cauza întîrzierii tipăririi unor scriitori sau a unor titluri din operele lor ? Să fie oare de vină reluarea unor ediții ca acelea ale lui Lovinescu, Blaga (pe cu totul alte criterii și cu altă concepție de organizare interioară) de neapariția vol. al III-lea din seria Gib I. Mihăescu, incluzînd romanul *Rusoaica* ? Există în vreun sertar de editură vreun volum gata dintr-o ediție critică Iorga, Hasdeu, Călinescu, și edițiile nu îl tipăresc din cauza unor paralelisme, reluări etc. ?

Discuția este fastidioasă atita vreme cît nu se analizează lucrurile cu înțelegerea celui care a văzut că situațiile conjuncturale, făgășuirile istorice, dogmatismele anilor 50 — nu au avut efecte numai asupra viziunii scriitorilor (vezi, în acest sens, filele de *Recurs la «dosarul» „Scrinului negru"*, din chiar *Revista de istorie și teorie literară*, 3/1983), dar și asupra tipăririi moștenirii literare cu trunchierile, ingerințele în textul original, comentariile fortuite etc. Apoi, de ce să nu recunoaștem că editorul acestor texte, pe atîta pe cît a reușit să fie, este o realizare a ultimelor decenii din cultura noastră. Că s-a format mai degrabă grație zelului personal și printr-o practică editorială dusă pînă la uitare de sine. Confundat fie cu producătorul industrial de carte (imprimare și difuzare — tehnică și comercială), fie cu un simplu corector, fie cu cenzorul care asigură transmiterea unor anumite mesaje — editorul, plasat, în fapt, la liziera dintre filologie, bibliografie și istoriografie literară, nu beneficiază încă de un statut al său de funcționare.

Revenind la problema paralelismelor editoriale, s-ar putea spune că niciodată o ediție critică nu se inaugurează fără să fie nevoie de ea. Întotdeauna se are în vedere răspunsul cel mai adecvat, cel mai corespunzător față de ansamblul normativelor politicii culturale din țara noastră.

În cultura românească, există în momentul de față două serii concomitente de valorificare a tezaurului creației lui Eminescu și anume : ediția de *opere complete*, începută în 1933 de Dumitru Panaitescu-Perpessicius, la Editura Fundațiilor Regale, continuată la Editura Academiei, actualmente alcătuită de un colectiv de la Muzeul Literaturii Române, și noua serie de *opere alese*, inițiată tot de Perpessicius, în colecția «Scriitori români», a Editurii pentru literatură — într-un moment cînd cealaltă serie fusese îngropată într-un noian de probleme, din care nu lipseau cele conjuncturale. Din 1978, sub titlul *Opere*, această din urmă serie a fost continuată de mine însămi, la Editura Minerva, după cum urmează : vol. IV, *Opere*, *Teatru* — original, 1978 ; vol. V, *Teatru* — traduceri, prelucrări,

---

* **Specificăm, și cu această ocazie, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de-abia în final (n.r.).**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1980 ; vol. VI, *Proza literară*, 1982. Am tipărit, în aceste volume, masive sectoare ale creației postume eminesciene, luînd ca sursă de bază manuscrisele și fondul de carte rară și periodice, aflate în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române sau al Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, aducînd la cunoștința publică sute de file *inedite* — sau descifrate parțial și defectuos. Dificultățile ce țin de *datarea* de *lecțiunea bună (corectă), la locul ei din context*, fiind acelea despre care se știe și s-a vorbit îndelung la Eminescu, vor face mereu posibile și obligatorii revenirile, corijările, amendările de tot soiul. Cele două serii ale operei lui Eminescu, menționate mai sus, deși, cum spuneam, *concomitente, nu sînt paralele*, ele avînd altă schemă de organizare interioară și puncte de vedere diferite în unele probleme de transcriere și interpretare a faptelor de limbă. Creația dramatică, de factură lirică în ansamblul ei, datează, în cronologia operei, din aceeași perioadă cu începuturile poetice ale lui Eminescu, făcînd un corpus cu poezia propriu-zisă. Eminescu însuși, fie din lipsă de timp, fie conștient de lirismul poematic al propriei creații dramatice (scrisă deopotrivă în versuri), a desprins fragmente întregi din ansamblul proiectelor dramatice, prelucrîndu-le sau tipărindu-le ca poeme independente (poezie antumă), autodevorîndu-și, prin urmare, creația dramatică. *Mortua est !, Melancolie* și altele figurau inițial în proiectul dramatic *Mira ; Peste vîrfuri*, în *Bogdan Dragoș* etc.

Proza literară urmează, cronologic, acestor secțiuni.

Dacă, să zicem, tot în acest cadru, al «edițiilor paralele», se va pune problema unei noi ediții — care nu va putea fi decît *genetică și critică* în același timp — a operei călinesciene, aceasta va obliga, în momentul de față, la epuizarea, nici mai mult nici mai puțin, a întregii literaturi și culturi românești, la parcurgerea unei bibliografii de referință ale cărei contururi sînt inimaginabil de extinse. Din scrisori ne este cunoscută importanța pe care G. Călinescu o acorda materialului iconografic și «*citatelor caracteristice*» care «*au scopul de a scoate în evidență trecerea temelor*» de la un scriitor la altul (cf. *Scrisori către Al. Rosetti*, 1979, p. 135). Or numai verificarea citatelor, incluse în ceea ce Călinescu numea «*o adevărată antologie*» a literaturii românești, impune cumularea fondului mai multor mari biblioteci din țară.

O ediție care se vrea reflexul fidel al genezei complexe, stratificată pe cîteva decenii în timp, a *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, de pildă, nu se va putea realiza decît pe un dublu principiu al exhaustivității : *reproducerea riguroasă a tuturor variantelor, versiunilor* (anterioare și posterioare ediției princeps ; revederilor și corectărilor succesive, concomitente și cu noile achiziții documentaristice) și *datarea sistematică* a tuturor etapelor textelor. Cititorul va putea urmări simultan, în chipul acesta, retușările, corectările, schimbările de optică pe care autorul le-a operat consecutiv într-o permanentă preocupare față de propria-i operă — și să-și stabilească, dacă vrea, în coerența sa integralitatea absolută a operei. *Istoria literaturii române...*, «*carte vie*» și erudită în același timp — acea sinteză critică de «artă întemeiată pe document», pe care încă din 1936, în *Adevărul literar și artistic*, G. Călinescu o prefigura, pune ediției critice toate problemele *biografice* (ce țin de etapele elaborării ; prime tipăriri de capitole disparate ; însemnări diverse din scrisori și de jurnal ; erate publicate ; revizuiri de șpalți și pagini tipărite ; ansamblul tuturor revenirilor posterioare apariției), *bibliografice* și *textuale*. Operă de artă, roman al scriitorilor (cum este denumită) și sinteză erudită de vaste dimensiuni, *Istoria literaturii* impune editorilor trecerea unor examene dintre cele mai complexe. Nimic nu poate fi neglijat, trecut sub tăcere, față de voința, exprimată tot într-o scrisoare, datînd din 1948, din care reiese că autorul pregătea o nouă «ediție a *Istoriei literaturii* cu biografii și completări de erudiție» (cf. *G. Călinescu, Biobibliografie*, de Ion Bălu, 1975, p. 340).

Travaliu impresionat, pentru editor, demn întru totul de obiectul său !

Întrebarea care se pune este dacă fără bibliografia *G. Călinescu*, înfăptuită de Ion Bălu (care ar trebui adusă la zi și poate revăzută în privința unor reluări), fără edițiile critice ale scriitorilor incluși, fără volumele de scrisori și documente publicate, dar mai ales fără ediția realizată în 1982, de către prof. Al. Piru, se putea merge mai departe. În ediția tipărită în 1982 — de fapt, *a doua ediție de autor*, apărută postum, cum postum au apărut în 1965 și cele două volume (*Opere*, 12 și 13) ale *Operei lui Mihai Eminescu* —, au putut fi citite cîteva sute de pagini noi față de ediția princeps, reprezentînd (chiar dacă neduse pînă la capăt) *reveniriile de autor*, integrate la locul lor în textul primei ediții, nedislocate și discontinue cum ar fi arătat ca variante. Din acest punct de vedere, ediția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Piru reprezintă, fără îndoială, o etapă obligatoriu-necesară și al doilea important moment de referință pentru o viitoare ediție critică. Progresul realizat prin această ediție este chiar și sub aspectul strict textologic, considerabil.

În aceeași măsură, însă, din discuțiile și punctele de vedere exprimate pe marginea fiecărei noi tipăriri și a editării *Istoriei literaturii*, de data aceasta, ne deprindem a privi aceste realizări ca pe un *semnificant istoric*, ediția *unică* și *perfectă* nefiind decît un deziderat și un punct limită spre care se tinde în ideal, pe fundalul unor permanente mutații teoretice și științifice.

Marile opere au privilegiul că pot beneficia și au beneficiat în toate culturile importante și cu tradiție ale lumii de ediții succesive, pe măsura creșterii informației, perfecționării metodelor și uneltelor de lucru, recuperării întregului laborator al manuscriselor.

Aurelia RUSU

Folclor aromân grămostean, București, Editura Minerva, 1982, 378 p.

Sfîrșitul anului 1982 a adus iubitorilor de poezie populară o nouă și originală antologie : volumul Folclor aromân grămostean, *cu textele editate de N. Gh. Caraiani și N. Saramandu.*

Noutatea acestei culegeri constă în împrejurarea că este prima care cuprinde producțiile folclorice aparținînd unui singur grup, *cel al aromânilor grămosteni, grupul cu cea mai mare răspîndire în Peninsula Balcanică și, în același timp, cu cei mai mulți reprezentanți în România, unde grămostenii s-au stabilit între anii 1927—1943.*

O altă calitate a volumului este că el conține un material inedit, *cules direct de pe teren de-a lungul a aproape 45 de ani : în perioada 1937—1943, de la aromânii grămosteni din Bulgaria, de N. Gh. Caraiani, care a continuat strîngerea lui și după venirea aromânilor în România și așezarea lor în primul rînd în Dobrogea ; în perioada 1967—1980, de N. Saramandu.*

Cartea se adresează deopotrivă specialiștilor și publicului larg. Ea cuprinde o substanțială Introducere, *o* Notă asupra ediției, *o utilă* Bibliografie *și se încheie cu lista persoanelor de la care a fost cules materialul folcloric, cu o serie de fotografii deosebit de interesante pentru caracterul lor etnografic, și, în fine, cu un bogat glosar elaborat de N. Saramandu. Textele propriu-zise sînt clasificate în trei secțiuni, dintre care două, aproape egale ca număr de pagini (cca 100 fiecare), cuprind, pe de o parte,* Ghicitori, Proverbe și zicători, Blesteme și ocări, Expresii și sensuri figurate *și, pe de alta,* Obiceiuri la naștere, la căsătorie și la moarte; *partea centrală a culegerii, avînd peste 300 de pagini, este rezervată în mod firesc poeziei populare :* De dragoste și dor, De despărțire și înstrăinare, Umoristice, De păstorit și cărănărit, Haiducești și de lotri, Sociale și etnice, De jale și de război *și* Puntea din Larise.

Chiar și din această rapidă prezentare a sumarului volumului se poate observa felul de viață specific, ca și structura psihică a colectivității studiate. Viața păstorească este exprimată și printr-o serie de cuvinte proprii, explicate la p. XIX, de ex. : celnic *„mare proprietar de turme de oi"*, fălcare *„colectivitate de păstori"*, călivă *„locuință pentru păstori" etc. Am amintit aceste cuvinte specifice nu numai pentru că ele se referă la o sferă de viață proprie aromânilor grămosteni, dar și pentru că, neavînd un corespondent în româna literară, nu au fost «transpuse», ci lăsate în aromână. În acest sens, se cuvine a fi lăudat efortul lui N. Saramandu — căruia i-a revenit sarcina transcrierii științifice a materialului — de a echivala toate textele în româna literară, în scopul de a le face accesibile unui cerc cît mai larg de cititori. De subliniat, de asemenea, grija pentru a se păstra, atît cît a fost posibil, ceea ce reprezintă particularitățile prozodice ale textelor : ritmul, numărul de silabe, chiar unele rime ; aici trebuie observat că, filologic vorbind, ideal ar fi fost ca pe lîngă textul în aromână și cel liber în româna literară, să se fi dat și o transpunere «literală», deci fără eforturi privitoare la prozodie, dar care să echivaleze foarte exact textul original.*

Uneori, din dorința de a se reliefa valorile artistice ale textelor originale, traducerea a fost mai liberă, ca în versurile următoare (p. 326) :

Miri lai ș-miri corbi,	Blestemate ursitoare,
Ți ngrîpseai ahîntu slabŭ,	De ce-ați scris așa rău, oare,
Ti Halciulŭ alu Hagi Grasŭ ?	Pentru Mihai Hagi Gras ?
Chiru lailui pandilosŭ...	Fără turme a rămas...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De obicei însă, «transpunerea» este nu numai exactă, de exemplu soțul *devine în limba română literară „ortac", vreare — „dragoste" sau „dor", după împrejurare,* aspunemů — *„să povestim", ci chiar expresivă : numele propriu (al localității din sud-vestul Bulgariei)* Samocov *este redat prin plasticul „pîrnaie" ;* bună dzîua *prin sugestivul „bineț e", sau, pentru a lua un text mai larg (p. 155) :*

Caprîli și oili a meali — Oi și capre, așa deodat'
Luarî tuti ța sî-și featî. — Se porniră pe fătat.

Calitățile estetice ale textelor reproduse sînt evidente în fiecare dintre secțiunile volumului. De exemplu, fata iubită este închipuită ca o porumbiță sau ca un lujer, flăcăul este chipeș, frumos ca un porumbel. Din poeziile de dragoste selectăm numai două, caracterizate prin figuri de stil delicate, de o mare gingășie, pe care le reproducem în transpunere în limba literară : «— Tu, fată codană, / Spune-mi cum te cheamă. / — Tu — soare, eu — luna, / Ne-om face cununa, / Că ne potrivim, / Neamul îl cinstim.» *(p. 129) ; sau :* «Vrajă au verzii-ți ochișori, / Dimineața cînd te scoli, / Mă ascund ca să-i prevsc, / Îngere, mult te iubesc. / Cînd mergi seara la fîntînă, / Cu ulcioarele în mînă, / Pui în cînt toată puterea, / Tu, gură dulce ca mierea. / De mărgele un șirag / Ți l-aș pune-n păr, de drag, / Căprioară — cap stărnut, / Cu doi galbeni prinși la gît.» *(p. 153).*

Poeziile sociale ilustrează o serie de probleme care frămîntau pe aromîni : «— Ciobănaș cu plete lungi, / Lînă strungă de ce plîngi ? / — Plîng, jalea mă copleșește, / Căci satu-mi se risipește. / Toți armînii au plecat» *(p. 323).*

Ghicitorile scot în evidență posibilitatea aromînilor de a defini inefabilul, de exemplu : «Umblă prin tot locul, / Din loc nu se mișcă (Mintea)» *(p. 15) ;* «Nici ochiul îl vede, / Nici mîna-l cuprinde, / Cîntarul nu-l cîntărește (Sufletul)» *(p. VII), sau de a crea imagini proaspete, pline de frumusețe :* «Șade într-un schit / Șarpe tolănit, / De cai albi păzit (Gura, limba și dinții)» ; Suflet n-are, suflet la (Glonțul)» *(p. 5). Versurile :* «Primăvara va veni, / Copacii vor înfrunzi / Și din nou tineri veți fi, / Numai tinerețea mea / Nicicînd nu s-o întruna», *amintesc de motivul poetic din* Revedere *de Eminescu, așa cum cu justețe se observă în* Introducere *(p. XI).*

În mod natural, unele texte sînt identice cu cele cunoscute din folclorul dacoromîn. De exemplu, dintre proverbe și zicători sînt comune : Brînză bună-n burduf de cîine, Corb la corb nu-și scoate ochii, A băgat-o pe mînecă ; *altele prezintă mici modificări în raport cu proverbele din dacoromînă :* Cine scoate cuțit, de cuțit o să piară *(în dr.* sabie), Ce faci, acela să tragi *(dr.* după faptă și răsplată) ; *în fine, alte proverbe de o mare plasticitate pot găsi mai greu un corespondent exact în dr. :* Boala vine cu sacul, și pleacă prin gură de ac, *sau :* Unde sînt două cumnate, vasele rămîn nespălate, Pistolul stricat nici pe purice nu-l sperie. *Considerăm că, pentru a veni în întîmpinarea cercetătorilor ulteriori, ca și pentru a sublinia singularitatea unor proverbe etc., nu ar fi fost lipsit de interes ca cele* specifice *grupului grămostean să fi fost tipărite cu un alt corp de literă.*

Un loc aparte îl au, în clegerea discutată, blestemele și ocările care apar aici pentru prima dată (în antologiile anterioare ele nefiind inserate). Autorii au culeș și reprodus circa 600 de imprecații de o rară expresivitate și virulență, care ne amintesc de «blestemele» lui T. Arghezi ; iată, spre exemplificare, cîteva : Să ți se umple gura de bășici ; Mămăliga să te opărească ; Voce de măgar să ai ; Datoriile să te mănînce ; Brațul să-ți secе *(p. 63) ;* Rochia să-ți rămînă neîmbrăcată *(p. 73) ;* Iarbă pe față să-ți crească ; Să n-ai parte de meserie *(p. 75) ;* Brînduș e să nu miroși *(p. 77). Blestemele culminează cu :* România să nu o vezi cu ochii *(p. 63), dorința de a ajunge în România fiind visul a generații și generații de aromîni...*

Menită să evoce un mod de viață propriu — pînă nu de mult al unei colectivități caracterizate prin conservatorismul său —, culegerea de față are darul de a face cunoscute adevărate comori ale sufletului aromînesc ; ea conturează profilul de grup *al unor oameni înzestrați cu deosebite calități : hărnicie, dîrzenie, simț estetic și al umorului, spirit de dreptate, forță morală, înțelepciune, noblețe, demnitate ; în același timp, această antologie face posibilă, pentru specialiști, compararea, pe de o parte, între folclorul balcanic și cel aromîn și, pe de alta, între folclorul aromîn și cel dacoromîn, deschizînd un cîmp larg de cercetare.*

Florica DIMITRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PRIMIM

În spiritul documentelor programatice de partid, înțelegîndu-și menirea de a sluji adevărul științific și de a contribui — potrivit specificului său — la dezbaterea și elucidarea tuturor problemelor privind literatura națională, în tot ce are aceasta mai valoros, profund și peren, revista noastră va găzdui, în cadrul rubricii de față, orice punct de vedere animat de bună-credință și probitate profesională, venit fie din partea cititorului obișnuit, fie din partea specialiștilor. În acest sens, publicăm acum două intervenții de factură diferită : una, semnată de renumitul sociolog Henri H. Stahl, ce răspunde unor obiecții aduse volumului său de Eseuri critice ; cealaltă îi aparține lui Mircea Martin și este un ecou la ancheta privind Vocația europeană a culturii române, apărută în nr. 2/1983 al revistei noastre, text axat în principal pe coordonate de ordin practic, dar care se înscrie în consecința firească a opiniilor teoretice exprimate cu acel prilej. În ce privește răspunsul lui H. H. Stahl, redacția noastră își păstrează nealterată obiectivitatea, dorind — nici mai mult, dar nici mai puțin — să inițieze o analiză științifică, sobră și temeinic argumentată, a problemelor fundamentale aflate în discuție. (N.R.)

NOTĂ DESPRE VALORIFICAREA TRADIȚIILOR NOASTRE CULTURALE

Unele articole apărute în revistele *Luceafărul* și *Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului* privind volumul de *Eseuri critice* despre cultura poporului românesc, editat în 1983 de editura Minerva, prin trunchierea textului, aruncă o lumină falsă asupra cărții. Sînt acuzat pe nedrept că denigrez două personalități ale culturii noastre, tulburînd astfel acțiunea de revalorificare a literaturii române antebelice. Semnatarii articolelor consideră, ignorînd polemica de idei și optînd pentru atacul la persoană, că sînt rămas tributar concepției *proletcultiste* din perioada 1951! Profundă eroare! Nici un om de cultură, după opinia mea, nu poate fi împotriva repunerii în valoare a marilor noastre tradiții culturale. Socotesc însă că lucrul acesta trebuie făcut cu discernămînt, din unghiul materialismului istoric și dialectic.

Astfel, Lucian Blaga este, fără îndoială, așa cum afirm în lucrarea mea, un mare poet și ca atare apreciez ca salutară atît republicarea operei sale literare, cît și difuzarea sa în tiraje fără precedent. Dar Lucian Blaga este un tot atît de mare și de original filozof? * Ca sociolog de orientare marxistă nu pot susține aceasta. Am deplina convingere că nici un sociolog, în trecut și cu atît mai mult astăzi, nu poate fi de acord cu filozofia lui Blaga, atîta vreme cît aceasta propune, în locul unei analize științifice a culturii noastre populare, o analiză „abisală" a „subconștientului". Mai mult încă, filozofia lui Blaga neagă, din păcate frecvent, utilitatea oricărei cercetări științifice făcută pe căile raționamentelor clare. Cei care astăzi admit în totalitatea ei filozofia lui Blaga, denotă abdicarea de la criteriile *științifice* ale valorificării moștenirii literare. În privința filozofiei lui Blaga, să fie greșite aprecierile din *Dicționarul filozofic* apărut la Editura Științifică ? De asemeni, considerațiile esteticienilor noștri marxiști ?

L-am criticat, de asemeni, pe Mircea Eliade pentru că și el contestă oamenilor de știință dreptul de a se atinge de problema culturii populare, despre care susține tranșant că nu ar avea căderea să se ocupe decît teologii și filozofii religiilor. Încă din 1936 am avut o atitudine critică față de filozofia lui Blaga (ca și D. D. Roșca) la apariția *Eonului dogmatic*, cînd am publicat o serie de studii în apărarea drepturilor sociologiei de a se ocupa de problemele culturii rurale. Am republicat aceste studii în 1983 și fiindcă în ultima vreme am întîlnit înclinația de a se discuta, chiar în paginile presei noastre, ceea ce însuși filozoful a contestat. Este cu totul ciudat ca astăzi,

* Părerea noastră este că — da !, însă nu aceasta este problema pe care o ridică aici sociologul H.H. Stahl *(N.R.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de pe poziţiile gîndirii materialist dialectice, opera filozofică a marelui poet să fie interpretată ca raţionalistă, cînd se situează sub semnul metafizicii, cu numeroase accente mistice. Consider de-a dreptul curioasă această optică în valorificarea operelor filozofice elaborate în perioada interbelică.

Retipărirea tuturor operelor lui Blaga este întru totul oportună, însă cu precizarea valorii reale a filozofiei lui. E regretabil că au putut apărea în ultimii ani o serie de articole şi studii de proslăvire a părţilor negative din opera sa.

Împotriva acestei reveniri la suprafaţă a unor mentalităţi anti-ştiinţifice, am încercat să aduc argumente în *Eseurile* mele. Am făcut-o cu buna ştiinţă a riscului pe care mi-l asum, şi de pe poziţiile materialist dialectice.,

Henri H. STAHL

O PLEDOARIE FIREASCĂ

Se discută încă la noi despre şansele de universalitate ale literaturii şi culturii naţionale. Discuţia e cu atît mai aprinsă cu cît problema pare mai insolubilă în datele ei fundamentale. „Ne putem muta mai în centrul Europei, putem fi, dintr-o dată, peste o sută de milioane, putem invoca universităţi autohtone fondate acum mai bine de 600 de ani ?

Poziţia centrală, vechimea şi chiar mărimea unui popor condiţionează totuşi — pe drept sau pe nedrept — universalitatea culturii lui. Or, în aria culturală de care vrem să ţinem, poziţia noastră rămîne, vrem, nu vrem, marginală, vechimea noastră trebuie măsurată după criterii speciale (vezi Călinescu), iar în ordine numerică — oricît de mare va fi fiind creşterea din ultimii ani — contăm încă printre popoarele mici.

Dar handicapul cel mai însemnat îl constituie — toată lumea o ştie — circulaţia strict naţională a limbii române. Inutil să observăm cît datorează o mare cultură unei limbi de circulaţie şi de autoritate. Încă mai inutil şi mai trist este să constatăm cît din această autoritate a fost cucerită prin mijloace exterioare culturi şi literaturii, prin intruziune politică şi expansiune militară. Un singur exemplu, dintre altele, uşor de găsit mai devreme sau mai tîrziu : pentru toată Europa, Baudelaire este întîiul poet al modernităţii, însă nu e sigur că ar fi fost recunoscut ca atare dacă terenul recepţiei lui n-ar fi fost pregătit sau , mai exact, cucerit în prealabil. Cu tot riscul de a şoca, voi spune că afirmarea lui pe plan universal nu e străină de abnegaţia timpă a caporalilor lui Bonaparte. Desigur, aceştia n-aveau cărţi în ranite şi în nici un caz n-aveau cum să aibe cărţile lui Baudelaire, care se năştea abia în 1821. Expansiunea napoleoniană a contribuit însă masiv la răspîndirea limbii franceze în primul rînd şi apoi a autorilor clasici şi iluminişti. Fără o asemenea pregătire, destinul spectaculos al Florilor răului *e greu de conceput. Nimeni nu contestă, desigur, geniul lui Baudelaire ori al altor mari poeţi francezi ; în reputaţia lor intră, însă, hotărît, şi componente extraestetice.*

Răspîndirea unei limbi este o premisă sigură în răspîndirea literaturii pe care o poartă, iar în ce priveşte poezia, condiţionarea e mult mai strictă.

La toate aceste circumstanţe nefavorabile pentru noi, se adaugă — şi poate nu întîmplător — caracterul preponderent liric *al literaturii române, ilustrată de artizani străluciţi care exploatează inepuizabilele resurse de farmec ale limbii înseşi, perseverînd în efecte greu traductibile. Înclinaţia spre* pitoresc *a prozatorilor noştri — chiar şi a celor mai puţin importanţi — constituie un alt element de natură să îngreuneze traducerea şi, oricum, să-i restrîngă semnificaţia.*

Iată tot attea obstacole în calea unei mai largi difuziuni şi, implicit, a unei rîvnite universalităţi. Situaţia nu poate fi desigur esenţial alta în alte ţări europene, vorbind limbi de circulaţie restrînsă. Nu ştiu în ce măsură o asemenea problemă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai agită spiritele acolo, cert este că unele dintre ele au avut şansa de a sparge demult cercul de ignoranţă prin forţa cîtorva personalităţi. Mă gîndesc la reputaţia postumă a lui Kierkegaard, la Ibsen, la Strindberg, cel neiubit de suedezi, la Sienkiewicz, la Seferis, etc. În muzică şi în plastică intrarea în concursul general e mult uşurată şi lista afirmărilor în acest plan e infinit mai largă. Îi avem şi noi aici pe Enescu şi pe Brâncuşi ca prezenţe compensatoare. Dar în literatură ?

Eminescu e departe de a fi cunoscut şi recunoscut cum trebuie. El nu e numai «ultimul romantic» al Europei ci unul din marii ei romantici, contemporan în absolut cu Hölderlin şi la fel ca acesta obsedat de clasicităţi. Macedonski e un inovator ignorat al tehnicii poetice moderne : traducerile proprii în franceză n-au stîrnit însă ecoul scontat. Oricum, el e unul dintre puţinii autori de la noi care au încercat, chiar dacă fără succes, o asemenea soluţie.

Premisele consacrate de tradiţia noastră în ce priveşte asimilarea valorilor universale sînt, fără îndoială, rodnice şi fructificabile în continuare de pe noi poziţii. Nu acelaşi lucru cred, însă, că se poate spune despre confruntarea pe plan internaţional. Scriitorii noştri, în majoritatea lor au primit sugestii străine, dar şi-au aprofundat mesajul într-o exclusivitate naţională, arătînd indiferenţă, de multe ori sinceră, faţă de eventualitatea unei confruntări mai largi. Alţii, mai puţini la număr, s-au expatriat, continuînd să scrie într-o limbă străină. Traiectoria lor ulterioară nu este însă independentă de începuturile româneşti şi ca atare nu trebuie să ne rămînă străină. Astfel, dacă am avut în Urmuz un suprarealist (bineînţeles, ignorat) înainte de suprarealism, întemeietorul recunoscut de această dată al dadaismului rămîne Tristan Tzara. B. Fundoianu, poetul pseudobucolic fascinat de Rimbaud şi de Arghezi şi unul din spiritele critice cele mai avizate ale epocii, devine Benjamin Fondane, autor al lui Ulysse şi deschizător de drumuri în exegeza poeziei moderne. Translaţia lui şi a altora în cultura franceză verifică printr-o comparaţie implicită nivelul de atunci al culturii româneşti. Mai aproape de noi, Eugen Ionescu şi Emil Cioran, cel din urmă admirat de francezi nu numai ca eseist şi filosof, dar şi ca stilist.

Dar, acestea rămîn soluţii şi succese individuale. În literatură şi în artă ele nici nu pot fi altfel. Pe noi ne interesează, însă, acum problema în principiu.

Desigur că, o confruntare creatoare are loc mai întîi în interiorul unei culturi naţionale, dar ea poate şi trebuie să fie extinsă în cadrul unui concurs internaţional de valori. Pentru aceasta, iniţiative mult mai ample şi mai sistematice s-ar cere luate, astfel încît literatura noastră în ansamblu să profite cu adevărat de îndrumarea centralizată. Este nevoie de multă generozitate, de pasiune, de imparţialitate, de o imparţialitate pasionată. Şi, înainte de orice, de competenţă. Nu se poate angaja traducerea unei cărţi sau deschiderea unei săli de expoziţie numai pe baza unor declaraţii de simpatie şi bunăvoinţă. Arta şi cultura implică şi ele o cantitate de muncă, de efort superior, calificat ori auxiliar, care se cer retribuite. Iar dificultăţile propriu-zise apar abia după constituirea unei asemenea „rampe" de lansare.

Căci operaţia de lansare pe o „piaţă" străină este anevoioasă şi delicată cît se poate. E nevoie de prospectarea acelei „pieţi", adică de cunoaşterea tradiţiei şi a tendinţelor actuale, apoi de confruntarea lor cu ceea ce putem să oferim. De aici, selecţia care se impune, o selecţie ale cărei criterii trebuie să împace într-un fel absolutismul valorilor cu relativismul şanselor de reuşită. Mai ales în acest plan ne lovim de contradicţii între valoare şi succes, contradicţii pe care le putem, din păcate, ilustra cu destule opere româneşti de primă mărime, mai vechi sau mai recente, a căror traducere nu a stîrnit ecoul scontat. Unele au fost traduse mult prea tîrziu, altele, deşi contemporane, au fost resimţite ca întîrziate. Acestea nu sînt singurele explicaţii ce pot fi date. Teoria modernă a receptării poate fi pusă aici din plin la contribuţie, iar „orizontul de aşteptare" nu trebuie niciodată ignorat.

După selecţia operelor susceptibile de a fi traduse se pune problema calităţii traducerii. Altă cale de afirmare decît traducerile în limbi de mare circulaţie neexistînd, acestea trebuie să-şi piardă caracterul întîmplător şi conjunctural, să fie încredinţate unor cunoscători avizaţi, care au făcut deja dovada priceperii şi a talentului lor. Dealtfel, traducătorii cu adevărat competenţi şi talentaţi ştiu ei înşişi ce să aleagă — în funcţie de răsunetul scontat în ţara lor, nu în funcţie de eventualele recompense româneşti (care e bine să existe). Dispunem de valori lite-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rare pe deplin competitive, cum se zice, așa încît este inadmisibil să le lăsăm pe seama celui dintîi binevoitor interesat să facă din acest act de cultură un pretext pentru turism ori pentru savori oenologice. Dacă avem pe mulți din marii poeți ai lumii în românește, în versiuni mai mult decît verosimile (nu o dată întrecîndu-și chiar modelul), putem pretinde același tratament pentru marii noștri poeți de ieri și de azi. Trebuie să pregătim, însă, condițiile pentru ca această reciprocitate să devină posibilă.

Rezultatele de pînă acum sînt departe de a ne putea satisface. Antologii convenționale, cu numele distribuite după o ierarhie arbitrar-subiectivă ori administrativă și nu valorică, nu au cum să se impună atenției atît de dispersate a publicului străin. Și, cu atît mai puțin, criticii. Există, desigur, și titluri românești importante, bine traduse și relativ cunoscute, există cel puțin o bună antologie de poezie, cea publicată de Marin Mincu în Italia, există excelente traduceri în Iugoslavia, unde foarte înzestratul și inimosul Adam Puslovič a izbutit să-l lanseze pe Nichita Stănescu și să impună gustul pentru poezia română contemporană. Dar în ansamblu toate acestea reprezintă prea puțin în comparație cu ce au realizat alte țări din zonă. Și este, în orice caz, prea puțin față de nivelul literaturii române de azi, față de locul pe care ar merita să-l ocupe în contextul literar european. O strategie globală ar fi de conceput pe acest plan, o înaintare organizată și nu improvizată. Ceea ce nu înseamnă că relațiile personale ale scriitorilor sînt de disprețuit, dimpotrivă, ele trebuie înmulțite și întărite. E nevoie de un efort îndelungat și concertat, nu de o rezolvare funcționărească. O politică inteligentă și consecventă a traducerilor și a colaborării cu edituri străine (ediții în comun, facilități reciproce, etc.) și-ar dovedi în timp eficiența. Librării românești în cîteva capitale europene (unde există librării poloneze, maghiare, etc.) ar reprezenta cadrul absolut necesar pentru un asemenea schimb de valori spirituale (nu numai literare) și garanția unei difuziuni internaționale pe care cartea românească o merită.

Un alt element de perspectivă deosebit de important, dar, din păcate din ce în ce mai neglijat, îl reprezintă lectoratele de limbă română *existente încă în unele universități europene și care reunesc destui iubitori și cunoscători ai culturii noastre. Din rîndurile lor se vor putea recruta mai tîrziu traducătorii literaturii noastre contemporane și, în genere, propagatorii valorilor românești.*

Toate aceste deziderate au de ce să pară la ora actuală utopice. Le-am formulat, totuși, în speranța că se va înțelege că niciodată cultura n-a rămas datoare și că rezonanța ei a depășit întotdeauna conjunctura de care inițial a depins. Prestigiul unei țări poate fi apărat și consolidat cu armele spiritului. Cuceririle pe tărîm cultural și artistic sînt — omenește vorbind — definitive.

Mircea MARTIN

O COMPLETARE

În numărul precedent al acestei reviste am publicat textul unei satire versificate din sec. al XVIII-lea din ms. B.A.R. *1414* (1783), copiat de Răducanu logofăt za divan. În ms. B.A.R. *3806*, f. 103v—113r, se păstrează o versiune mai veche (ante 1748) a aceleiași satire, copiată de erei Ghinea Stanovici Volnescu, nepot al episcopului Damaschin al Rîmnicului, și atribuită (v. f. 104 r) diaconului Petru Jibleanul. Fiind anterioară versiunii lui Răducanu logofătul și oferind posibilitatea unor lecțiuni mai bune pentru o serie de pasaje incoerente din copia lui Răducanu logofătul, ea ar fi meritat desigur, mai degrabă decît aceasta din urmă, să fie tipărită. Pînă atunci îi reproducem în această notă titlul *(Învățătură de obște către tot omul cel ce nu-ș ia seama vorbii, ce vorbește sau ce gîndește)*, menționînd că, deși paternitatea asupra acestui text rămîne discutabilă și în cazul menționării diaconului Petru Jibleanul ca autor, cum fusese și în cazul lui Răducanu logofătul, se poate considera totuși că scrierea aceasta reprezintă o compunere literară originală românească din sec. al XVIII-lea.

Mihai MORARU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Nicolae Balotă, *Mapamond literar,* Editura Cartea Românească, 1983, 480 p.

Curiozitatea lecturii unor cărți de pe toate meridianele globului și din toate etapele de dezvoltare a culturii ni se pare că reprezintă în epoca noastră un fenomen foarte firesc. Cititorul contemporan, cu adevărat devotat lecturilor literare, nu-și mai poate cantona interesul doar la unele cărți din vatra sa de existență. Omul din epoca noastră este invadat de informații pe care le receptează pe cele mai diverse căi de comunicare. Cărțile literare din America latină, din Canada sau Japonia, din antichitatea orientală și greco-latină, din perioada Renașterii și din secolul XX nu mai constituie un secret pentru nici un cititor dornic să-și deschidă conștiința spre marele muzeu al literaturii din toate timpurile.

Dacă în vremurile mai îndepărtate un savant erudit era fericit să poată medita pe marginea citorva sute de cărți, pe care avea tot răgazul să le asimileze în mod profund, astăzi orice cititor știe că în fiecare an apar în lume cîteva mii de opere literare ce nu pot fi parcurse nici într-o viață extrem de îndelungată și fericită. Cititorul contemporan, atunci cînd nu este orientat de anumite preocupări precise într-o anumită direcție, este obligat de timpul său de lectură, ca și de unele preferințe, la unele opțiuni care-l fixează doar în cîteva zone de informație din marea hartă culturală a lumii.

Dacă aceasta este ipostaza unui cititor obișnuit și diligent, starea criticului și a istoricului literar este supusă unor comoții intelectuale și mai mari, rezultate nu atît din opțiunile lor pentru unele cărți, ci din actele obligatorii de renunțare, de acomodare cu ideea că numeroase valori ale culturii vor rămîne pentru el niște texte veșnic necunoscute. Se știe, doar, că actele de curiozitate intelectuală ale cărturarilor români din toate vremurile au fost imense. Lecturile lui N. Iorga, Ovid Densușianu, Paul Zarifopol, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mihai Ralea, Lucian Blaga, Mircea Eliade, etc., au fost extrem de intense și variate. Adevărații constructori de cultură erau de mult timp conștienți de faptul că marile opere nu se pot realiza fără o informație uriașă, transformată în marile scrieri de sinteză cu care a fost înzestrată și cultura română, în diferitele ei etape de dezvoltare. Cărturarii români au știut că numai o fericită fuziune dintre național și universal poate aduce în viața intelectuală a unei țări acel spirit firesc de echilibru menit să statueze valorile în modul cel mai credibil.

Această fericită tradiție a enciclopedismului românesc creator a fost continuată și în epoca noastră. Unul dintre exponenții săi cei mai reprezentativi de azi este Nicolae Balotă. Autorul amplei lucrări *Lupta cu absurdul*, ca și al monografiei despre *Opera lui Tudor Arghezi* se mișcă la fel de bine pe planul marilor sinteze de istorie și critică literară, ca și în spațiul cercetărilor analitice mai restrînse de tip monografic. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că Nicolae Balotă este un ingenios autor de eseuri, concepute însă în așa manieră încît ele să se situeze într-o zonă de interferență dintre critică și creația literară. Ceea ce caracterizează cu precădere arta eseistică a lui Nicolae Balotă este manipularea unui imens registru de informații proiectate pe un spirit de receptare caracterizat printr-o puternică amprentă afectivă. Pe măsură ce debitul informațional din unele culegeri de eseuri realizate de Nicolae Balotă scade, autorul sporește cadrul citării situaționale prin apelul făcut la memoria timpului afectiv.

Considerăm că cel mai elocvent volum de eseuri conceput de Nicolae Balită, în acest sens, este *Mapamond literar*. Cartea aceasta ni se pare semnificativă pentru faptul că pune în lumină un cititor fericit. Criticul nu face apel la nici o grilă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de lectură, nu urmăreşte în cărţile citite anumite teme predilecte, nu îşi propune de asemenea decît arareori să justifice anumite valori estetice sau să se distanţeze cu o eleganţă uşor edulcorată de anumite texte. Dintr-un imens muzeu literar autorul se opreşte în primul rînd la acele cărţi de care îl leagă amintiri mai vechi, provenite din lecturile adolescentine, ca şi evocarea locurilor în care au trăit anumiţi scriitori, coincidenţă sentimentală tîrzie cu un mod de gîndire străvechi, reactualizat de un anumit comportament actual.

Referindu-se la *În căutarea timpului pierdut*, autorul scrie copleşit de o vădită duioşie. «*Lacrimile pe care nu le-am plîns niciodată, dar pe care le-am simţit şiroind, pe dinăuntru, arzîndu-ne, înecîndu-ne, ar trebui un nume pe care să-l dăm acestor nevăzute... Sînt foarte puţine cărţile pe care, recitindu-le, să simţi nodul acela gîtuindu-te.*»

Critică de identificare vor spune unii. Nu, eu sînt înclinat să văd în această confesiune un simplu şi fericit act de duioşie, suscitat de relectura unei opere iubite. Memoria afectivă a autorului deshumează opere străvechi din literatura Egiptului antic, scrierile lui Cicero şi Horaţiu, poezia arabă preislamică. Ea surprinde masca lui Molière, spiritul baroc de aventuri şi intrigă al cardinalului de Retz, liantul cuvintelor din gîndirea stoică a lui Montaigne, care se aude altfel în secolul lui Pascal. Uneori, tipul acesta de lectură fericită care nu ţinteşte cu anticipaţie nicăieri, pune în lumină portretul moral, capabil să releve reflexele sale în creaţia artistică. Jurnalul lui Tolstoi, de pildă, îi permite autorului să descifreze o natură rebelă, care-şi impune cu tenacitate bariere de manifestare. Omul este astfel deosebit în toate mărturisirile tolstoiene, evident omul obsedat de adevăr. «*Toate aceste planuri de reformă etică, de amendare a propriului comportament, urmat de mărturisirea jalnică a eşecului, a căderii, manifestă zădărnicia unei mari naturi ce se vrea pusă în chingi.*» Este evident cum, pornind de la crezul elocvent al unui scriitor celebru, Nicolae Balotă năzuieşte să descopere comportamente umane cu un grad mai mare de generalizare.

Criticul român nu este excedat de curiozitatea biografică, aşa cum s-a întîmplat adeseori cu Sainte-Beuve. Dar cînd incizia în biografie apare ca o necesitate stringentă, autorul este obsedat de anumite enigme excepţionale din viaţa unor oameni de litere. Dar o întrebare obsedantă nu se încheie în mod obligatoriu printr-un răspuns tranşant. Interogaţiile despre motivaţia renunţării premature a lui Rimbaud la literatură nu fac decît să sporească misterul din conştiinţa cititorului, dar nu să-l elucideze.

În *Mapamond literar*, Nicolae Balotă nu îşi mai propune să instruiască publicul prin remarcabila sa erudiţie. Ne dăsim, de fapt, în faţa unei culegeri de eseuri, concepute ca un îndelungat act de reflecţie pe marginea unor cărţi, meditaţia căpătînd în cele din urmă o colorătură afectivă. În acest fel se comportă Nicolae Balotă faţă de toţi scriitorii pe care îi evocă aici. O idee care tinde spre eternitate la Valéry, în gîndirea critică, o zare ce tulbură conştiinţa contemporanilor la Ted Hughes, o obsesie a numirii lucrurilor la Hilde Domin, o mişcare artistică prin care se modifică modul de gîndire în artă, cum este expresionismul, etc., reprezintă detalii ideatice sau sentimente prin care Nicolae Balotă intră în universul unei opere literare, propusă cititorului ca un obiect de adeziune. De aceea *Mapamond literar* nu este atît un jurnal critic de idei, conceput în maniera obişnuită a autorului, ci un *jurnal de conştiinţă*, scris cu evidente daruri literare.

Romul MUNTEANU

Ileana Hogea-Velişcu, *Dicţionar al literaturii chineze clasice şi moderne*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1983, 278 p.

Dicţionarul literaturii chineze clasice şi moderne vine ca o completare necesară a traducerilor din literatura chineză efectuate cu multă pasiune şi răbdare de Ileana Hogea-Velişcu. Oferind cititorului român un instrument de lucru pentru înţelegerea simbolurilor care abundă în literatura chineză, el dă totodată o imagine clară asupra vieţii şi activităţii literare care s-a desfăşurat şi se desfăşoară pe un tărîm considerat legendar.

Pe lîngă meritele evidente, incontestabile — ale acestui dicţionar, ar fi de semnalat, totuşi, unele deficienţe, inerente, desigur unei munci de pionierat. A nu observa aceste deficienţe, a nu le analiza obiectiv — cu tot respectul pentru o lucrare de atare anvergură — în-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

seamnă a desconsidera efortul întru totul lăudabil al Ilenei Hogea-Velișcu.

După cum mărturisește în prefață autoarea, dicționarul încearcă o prezentare atît a scriitorilor, cît și a termenilor literari de bază, precum și a simbolurilor folosite în literatura chineză. Din această cauză, la prima vedere dicționarul nu pare a se supune vreunei ordini logice, ci apare ca un supărător mozaic, în care se află laolaltă scriitori, fructe, flori, frunze și animale a căror prezență nu se justifică în profilul lucrării) școli literare, dispuse, ce-i drept, alfabetic, dar care au darul de a-l nedumeri pe cititor. Să ne oprim, la întîmplare, la pag. 16 : aici găsim explicarea unor cuvinte compuse : *beiqu* (în original : *bei qu, bei xi, bei zhi, beixi, beizhi)* alături de un nume de cărturar : *Bi Yuan*. Este, deci, un dicționar de cuvinte compuse, de autori sau de curente literare ?

De multe ori se dau explicații prea amănunțite care nu prezintă un interes special pentru opera literară a unui autor, ca de pildă : *Xie Chao Shuan* (pag. 222) «*specialist în pedologie și ameliorări, cu vaste cunoștințe în domeniul construcțiilor civile și al drenării apelor. Scrie versuri optimiste, frumoase.*» Nu aflăm, prin urmare, nimic relevant în ce privește activitatea sa literară.

La pag. 226 găsim etimologia cuvîntului *costum* (format din *xi* «spectacol», «teatru», yi «îmbrăcăminte»), după care explicația continuă : «mai mult decît vocea *(shengyin)*, gestica *(kefa)*, machiajul *(tumian)*, etc., ca mijloace prin care actorul *(xizi)* își compune rolul *(juese)*, costumul său este receptat de public de cum apare pe scenă *(xitai)*»... Explicația despre costum se întinde pe trei coloane, în schimb despre unele din capodoperele literaturii chineze se spun numai cîteva cuvinte (ca de pildă Cao Xue-qin, *Visul din pavilionul roșu)*, iar altele nici nu sînt măcar amintite, cum ar fi *xixiang ji (Istorioare din pavilionul de apus)* de Yuan Shen din dinastia Tang, capodoperă continuată în dinastia Yuan de Wang Shi-pu și care este prima operă ce iese din canoanele rigide ale literaturii acelei vremi.

Autoarea încearcă o grupare parțială a marilor cărți ale literaturii chineze (vezi *Cartea cîntecelor, Cartea despre armonia întunericului*, p. 26, *Cartea despre morală, Cartea edictelor*, p. 27, *Cartea munților și mărilor, Cartea schimbărilor*, p. 28, *Cărțile de bambus* p. 29) făcînd aici o derogare de la înșirarea alfabetică a termenilor deci nu după limba chineză ci după titulatura lucrărilor în limba română ; de altfel scăparea intervine — la fel de nejustificat — și în cazul unor curente literare (v. p. 187) sau a unor melodii pe care se cîntau anumite poeme (v. p. 21, 171 ș.a.).

Din domeniul poeziei, autoarea ne dă foarte multe informații atît despre creația literară a unor scriitori cît și despre formele de poezie cum ar fi *gongci*, «poezie cîntată, de Curte»... «*fu*», poem narativ, *ci*, «poezie clasică, populară și cultă scrisă în metru de 4 picioare *(siyan)*» specifică Țării Chu, dinastia Zhou, perioada Statelor combatante (unele detalii nu sînt esențiale).

Absența informațiilor despre unele lucrări monumentale este inexplicabilă. Marea Enciclopedie chineză, *Yong Le*, în *23.937* vol., care a fost terminată în 1403 și la a cărei redactare au participat peste trei mii de specialiști, ar fi furnizat un bogat material bibliografic. Astfel poate că unii scriitori sau eroi legendari neavînd o importanță literară deosebită n-ar fi fost prezentați cu prea mult lux de amănunte (de ex.Cao Zhi, p. 25—26, Guan Hanqing [Zhai Shou, Yi Zhai] p. 69—70 sau eroii *Gun* și *Yu* p. 71.

În ciuda deficiențelor semnalate și a altora pe care, datorită lipsei de spațiu, nu le-am mai amintit, lucrarea Ilenei Hogea-Velișcu reprezintă un pas important pe drumul cunoașterii în România a milenarei culturi chineze.

LI Yu-giu

Nicolae Ciobanu, *Întîlnire cu opera*, Editura Cartea Românească, 1982.

Critic și istoric literar, cu prestații notabile în domeniu, Nicolae Ciobanu continuă în *Întîlnirea cu opera* preocupări tematice mai vechi și modalități interpretative pe deplin verificate de cercetările anterioare. Se întrepătrund în această carte probleme enunțate doar sau stăruitor bătătorite mai înainte, în tratarea cărora se detectează cu ușurință înclinația spre critica explicativă cu finalități antropologice, demersul agreînd, de regulă, arabescul digresiv, logic și stilistic.

Primul din cele trei compartimente ale cărții se alcătuiește din tot atîtea studii cu pronunțat caracter istorico-literar, dedicate lui I. L. Caragiale, C. Dobrogeanu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gherea și Ionel Teodoreanu. În cel dintîi, N. Ciobanu plonjează cam *ex abrupto* în recuzita nu numai terminologică a metodologiei moderne, propunîndu-și să reconstituie configurațiile viziunii fantastice în nuvelistica marelui clasic. Subliniind de fiecare dată intenționalitatea și efectele moraliste, analiza cronologică înlesnește clasificări concludente și originale în edificiile fantasticului, înregistrînd concomitent complicarea lor treptată. Cele două arhitecturi majore — spiritul balcanic și satanismul — se compun, la rîndul lor, dintr-o serie de substructuri nu totdeauna ușor decelabile prin examinare cu natura și sursele fantasticului. Se continuă astfel preocupări mai de demult, care tind să cuprindă ipostazierile fantasticului în întreaga proză scurtă românească.

Celelalte două studii se înscriu mai degrabă în sfera cercetării tradiționale. Reformularea sistemului critic gherist se săvîrșește pe baza articolelor din tinerețe, de critică la zi și teoretice, prilej cu care, în scop de circumstanțiere, se reevaluează disputa Gherea-Maiorescu, ce a prezidat elaborarea principiilor, pe fundalul literaturii române a epocii. Reconsiderînd cu subtilitate condițiile scrierii acestor intervenții, erudițiile sociologizante de început și realitățile intelectuale și artistice pe care se plăcau, N. Ciobanu subliniază contribuția primului mare critic socialist la consolidarea disciplinei interpretative în România. În tonalități similare, dar cu un plus de lejeritate eseistică, este concepută și discuția asupra lui I. Teodoreanu. Expresie a unui impas existențial, poemele din *La porțile nopții* certifică lirismul iradiant, acea *qualité maîtresse* a scriitorului care s-a obstinat a se socoti făcut pentru marile tensiuni ale epicului. Afirmațiile privind poeticul acaparant, cu deplină acoperire, reiau integrator probleme familiare exegetului. Mai ales în elaborațiile de acest fel, inversarea ordinii substantiv-adjectiv determinativ amenință să crească într-o manieră care-și neagă propria finalitate, imprimînd stilului o tentă de oralitate.

Întîlnirea cu opera, ca și alte volume anterioare, atestă însă și altă latură a activității lui N. Ciobanu, aceea de cronicar al fenomenului literar contemporan. Contactul nemijlocit, prin îndatoririle folletonistice, cu actualitatea fierbinte a creației îi îngăduie atenta urmărire a ritmurilor și direcțiilor dezvoltării, pe care le punctează în momentele semnificative. Intervențiile lui în critica la ordinea zilei reprezintă de regulă, opțiuni bine cumpănite, indicînd realizări majore într-un tablou de ansamblu. Înclinarea predilectă pentru expunerea analitică oferă temeiuri solide pentru concluziile prinse în formulări sugestive. Impresionismul aparent este sancționat sever de rectitudinea criteriilor de apreciere și bogăția exemplificărilor care reliefează cu aceeași imparțialitate realizările și scăderile. Pornind mai totdeauna de la cîte o carte pe care o înscriază într-un proces generativ, N. Ciobanu distinge nu o dată trăsături autentic specifice pentru creatorul discutat. Iată cîteva exemple din spațiile poeziei. Lui Ion Gheorghe îi sînt proprii structura rebel-orfică antiextatică,și complexul primordialului, iar lui Grigore Hagiu — lapidaritatea și vocația edificiilor complex simfonice. Ion Brad, în schimb, manifestă un mare apetit pentru epicizarea cu eșafodaj figurativ solid pentru stările patetic-elegiace și peisajul memorabil ; coboară însă uneori în prozaism și anecdotică. În vreme ce Ion Horea se impune prin impulsul autoportretistic și pitorescul local, turnat uneori în versuri artificioase, convenționale ș.a.m.d.

În același chip sînt comentate și cărțile de proză, aparținînd unor scriitori consacrați. *Cel mai iubit dintre pămînteni* este o epopee contemporană, constituită din momente nuvelistice (M. Preda), în *Învățături pentru Delfin* se întrețes două partituri epice : romanul romanului și romanul propriu-zis (M. H. Simionescu), *Pumnul și palma* este de o modernitate insolită prin „tezismul" congenital (D. Popescu), iar în *Fiul secetei* autorul intuiește că funcția exponențială de erou și aspirația spre fericirea individuală nu sînt compatibile la nivelul esențialității, născînd tragismul personajului (I. Lăncrănjan). Sînt numai cîteva observații care, considerate izolat, pot părea șocante, unele, sau cel puțin îndoielnice; reintegrarea lor în contextul pledoariilor le revigurează expresivitatea și statornicia documentară. Nu sînt ocolite evident, nici cărțile debutanților în poezie ori în critica literară, de astădată autorul acordînd o atenție sporită vocației reale, curățirii ei de balastul impostorii.

Impactul cu opera reconfirmă, așadar, dacă mai era nevoie, grija pentru adevăr, onestitatea unui critic și istoric literar care mînuiește cu siguranță instrumen-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tele de lucru în cadrul unei investigații plural perspectivate, cu valori antropologice. Deși riscul e minim, datorită metodologiei folosite, susținerile lui N. Ciobanu, judecățile de valoare, pot fi citeodată amendate, în conținutul lor firesc de subiectivitate, dar nu se vor abate niciodată de la etica profesiunii. Rousseau admitea cîndva erorile de apreciere și modificarea opiniilor în desfășurarea timpului, cu condiția ca ele să fie întotdeauna sincere.

Stan VELEA

George Sand. Colloque de Cérisy. Edition «Sedes-Cdu» réunis, 1983, 190 p.

Asociația prietenilor Pontigny-Cérisy-ului organizează în fiecare vară la Centrul Cultural Internațional de la Cérisy, colocvii, întîlniri și ateliere artistice, ducînd mai departe o tradiție în cadrul cărela a inițiat între anii 1952—1982 o sută de colocvii publicînd cea mai mare parte a actelor sale ce țin de aceste preocupări culturale în domenii dintre cele mai diverse, din trecut și prezent. Vom menționa astfel *Căile actuale ale criticii*, în 1965, sau *Noul roman*, în 1971. Într-o nouă formulă de alcătuire a reuniunilor, Asociația a atras la manifestările sale personalități culturale de seamă, de pretutindeni: filozofi și istorici, ca Martin Heidegger și Arnold Toynbee, critici și creatori, ca Roland Barthes, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Eugen Ionescu, Claude Simon, etc., etc., adăugînd, în rîndurile publicului, și un număr însemnat de străini interesați de cultura franceză, cercetători, profesori, studenți, artiști, pe toți cei dornici de a participa la confruntările ce au loc în cursul dezbaterilor. Volumele de comunicări se instituie firesc ca niște monografii spirituale ; vom consemna atenția acordată poeților și poeziei, în culegerile dedicate unor poeți ca Valéry, Claudel sau suprarealismului. În acest sens, recenta culegere *George Sand*, apărută sub direcția Simonei Vierne, ni se înfățișează, dacă nu ca o cale nouă, în orice caz ca o excepție, fiind vorba aici de o prozatoare celebră atît prin opere de ficțiune, cît și prin pagini cu caracter autobiografic, dar mai cu seamă ca un *caz* literar. Presupunem, prin urmare, că, în 1981, colocviul dedicat scriitoarei cu o existență atît de frămîntată s-a desfășurat într-o atmosferă de vii dispute («*L'extrême variété des approches critiques*», în limbajul autoprezentării) apte să suscite, în același limbaj, «*des éclairages nouveaux*», noi puncte de vedere, într-o echivalare relativă. Aceste noi direcții de luminare a temei le putem studia în culegerea amintită și ele se datoresc comunicărilor prezentat de : Philippe Berthier (*Corambé : Interpretarea unui mit*), Lucette Czyba (*Femeia și proletarul în Le Compagnon du Tour de France*), Alain Verjat (*Forme și funcții ale discursului autobiografic*), Simone Lecointe (*George Sand : Discursul amoros, două aspecte ale unei scrituri poetice*), Jean Delabroy (*Homer ca rebus : Jeanne sau reprezentarea în luptă cu chestiunea originii*), Françoise Van Rosum-Guyon (*În legătură cu Indiana : Prefața din 1832. Probleme ale metadiscursului*), Georges Lubin (*George Sand și Renan*), Annarosa Poli (*George Sand în fața criticii 1831—1833*), Béatrice Didier (*George Sand și structurile povestirii populare*), Michèle Hirsch (*A citi un basm: «Le château de Pictordu»*), Jean-Claude Vareille (*Fantasme ale ficțiunii. Fantasme ale scriiturii*), Marie-Jacques Hoog (*Lettre d'un voyageur-text inițiatic*), Pierrette Daly (*De la Sand la Cixous : «La Venue à l'écriture» la feminin*), Nadine Dormoy-Savage (*Identitate și mimetism în cîteva romane de George Sand*), Lucy Maccallum-Schwartz (*Sensibilitate și senzualitate. Raporturi sexuale în primele romane ale lui George Sand, 1831—1843*), Mireille Bossis (*Omul-zeu sau idolul sfărîmat în romanele lui George Sand*).

Sumarul dezvăluie fondul într-adevăr internațional al colocviului, ca și predominanța feminină a condeiului critic, în aceste contribuții care țes — precum formulează Simone Vierne — o pînză cu inextricabile noduri în jurul unei opere și al unui autor cu ecouri în toate direcțiile. De aici și decizia de a se publica respectivele comunicări în ordinea în care au fost prezentate. Două elemente produc totuși factorul de legătură al acestei monografii sui-generis, atît de incitantă și, în esență instructivă. Și anume unitatea limbajului critic folosit și un acord general asupra însemnătății scriitoarei, acord ce operează în punctul de plecare, acordînd lui George Sand modernitatea care justifică aplicarea procedeelor critice, pe de o parte,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iar, în compensație, caracterul de inovație, la momentul creației, cu încercări secundare de a resuscita opera de tinerețe a prozatoarei cu cea de la maturitate.

Practic, dosarul chestiunii cuprinde verdictul criticii deceniului al nouălea al secolului nostru, în privința unui clasic pe care fiecare epocă l-a asimilat conform disponibilităților sale estetice și etice. Deplasarea de limbaj evidențiază instrumentele formale ale criticii actuale, ce se sprijină pe discipline cumva aferente: filozofie, sociologie, psihologie, într-o tentativă tenace de lărgire a mijloacelor, de spargere a tiparelor, care ea însăși începe să dateze. Sub acest aspect notăm perfecta lizibilitate a volumului, în certa sa varietate. Fie că urmărim liniile unei retorici-metadiscurs și ordine a discursului à propos de *Indiana*, la Françoise Van Rossum-Guyon, care vorbește chiar de o *dramă prefațială* (între VOI și EU) și de organizarea textului pe două serii paradigmatice ușor superpozabile, temen cu termen, fie că vom studia din perspectivă freudiană basmul sandian, cu impregnații folclorice — dimpreună cu Michele Hirsch, urmărind cifrul miraculosului la George Sand, — nu vom fi în situația de a „rescrie" aceste studii, nu ne vom izbi de acele spații albe pe care adulții sînt invitați să le coloreze, dintr-o serie de exegeze în care autorii încearcă singuri să afle ceva.

Totuși, planul satisfacției estetice este cel mai puțin cultivat în acest volum, unde predomină problemele de structură și personalitate, de situare și interpretare. Studierea scriitoarei franceze, care, sub nume masculin cu rezonanță britanică, a pus în discuție condiția femeii într-un moment istoric în care romantismul înfățișa femeia într-o idealitate abstractă, a necesitat, în chip firesc, distanțarea de portretul pe care critica mai veche și chiar cea interbelică i-l făcuse lui George Sand, cu o amintire mai vie a episoadelor biografice, mai supusă anecdoticului și judecăților dintr-o bucată. Însă, considerată ca o conștiință, ca o militantă și de pe aceste poziții ca o inovatoare în literatură (de pe acestea și de pe acelea ale unor geneze atent analizate), George Sand se definește mai amplu, nu mai puțin contradictoriu, dar de o contradictorialitate cu trimitere dialectică — nu mai puțin cu sacrificiul portretului de gen. Elementul biografic de senzație este, pe de altă parte, cu succes înlocuit de senzaționalul investigației psihanalitice (Pierrette Daly pe urmele Hélènei Cixous), devenită, în timp, un loc comun necesar, cu terminologie hilară. Presupunem că și congresul George Sand de la San Diego State University a consumat aceeași terminologie psihanalitică, în fond sugestivă și copios aplicabilă scriitoarei și operei sale.

Nu vom stărui asupra unui anumit substrat polemic, opunînd pe paragrafe, între ele, cîteva din studiile cuprinse în volum. Considerăm că principala calitate a acestuia constă în varietatea unghiurilor de vedere, adică în reala bogăție de material și de argumentație: volumul se constituie ca o enciclopedie George Sand (în care numai datele inedite nu apar), excelentă sursă pentru oricare cercetător străin, în aducerea la zi a informației celei mai autorizate.

Cei care nu au fost prezenți la ultima seară a Colocviului, în fața șemineului din salon, la acea *«joyeuse et féroce soirée iconoclaste»* de despărțire, în care, după cum ne asigură Simone Vierne, s-au pus din nou în discuție toate lecturile critice, vor fi fără îndoială de acord cu coordonatoarea cărții, că George Sand s-a descurcat cu bine dintr-o dandana de proporții în care, cu geniul ei literar și propensiunea către aventură, singură intrase. Dacă volumul este o invitație la recitirea operelor lui George Sand, atunci el și-a atins pe deplin scopul. Așteptăm noile acte ale Centrului Cultural International de la Cérisy, forum inspirat și activ menit să apere și să cultive modernitatea intelectului.

Barbu CIOCULESCU

Iulius Țundrea, *Fonoteca de aur*, Ed. Eminescu, 1982.

Cu noua sa carte, purtînd titlul uneia din cele mai instructive și mai emoționante emisiuni radiofonice, Iulius Țundrea, inițiatorul și realizatorul a nenumărate emisiuni culturale și literare, își continuă, cu aceeași pasiune, pledoaria începută în primul său volum, *Inscripții pe o bandă de magnetofon* (Ed. Eminescu, 1979). O pledoarie sprijinită pe argumente clare și pe propuneri con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

crete dintre cele mai interesante privind realizarea *«muzeului sonor al culturii româneşti»*. Cartea se adresează oricărui radioascultător; punînd accentul pe emisiunile literare ea se adresează, în primul rînd, specialiştilor, istoricilor şi criticilor literari, chemaţi astfel să acorde atenţia necesară unui aspect, dacă nu ignorat, în orice caz neinclus pînă acum în considerarea operei unui scriitor. Semn al evoluţiei culturale şi ştiinţifice, al modernităţii, această nouă dimensiune indispensabilă viziunii integrale asupra culturii şi literaturii noastre moderne şi contemporane — *«fonoteca de aur»* se alătură iconografiei şi fondurilor de manuscrise în studierea creaţiei literare. Portretul unui scriitor se întregeşte, astfel: operă, slovă, chip, voce. *«A-l asculta pe poet citindu-şi versurile este* — apreciază autorul — *cum ar fi spus cronicarul, o zăbavă, la fel de folositoare şi de plăcută precum cititul cărţilor şi, fără îndoială, cu un spor de afectivă participare la universul ivit din talentul şi truda făuritorilor de stihuri»* (p. 95). Autorul atrage atenţia asupra bogatei colecţii de înregistrări din *«Vocile poeţilor»*, *«Vocile prozatorilor»*, *«Vocile criticilor»*, asupra *«publicisticii»* sau *«memorialisticii»* radiofonice, colecţie *«asupra căreia cercetătorul istoriei literaturii se va putea apleca oricînd cu folos»*. I. Ţundrea insistă asupra relaţiei de complementaritate între fonotecă şi bibliotecă, considerînd *«fonoteca de aur»* o *«ipostază modernă a mijloacelor de instrucţie şi de educaţie»*. Alături de *«muzeul sonor»* care să ia fiinţă prin grija unanimă a Institutelor de cercetare, a Academiei R.S.R. şi a Uniunii Scriitorilor, a Muzeului Literaturii Române şi facultăţilor cu profil filologic şi alături de o bibliotecă specială, care să ofere încă un mijloc de acces la valorile culturii naţionale şi universale prin audiţia înregistrărilor sonore, I. Ţundrea propune, ca fiind deosebit de utilă procesului de învăţămînt, editarea unor *cărţi-discuri* cu texte şi voci ale marilor scriitori contemporani, difuzarea de benzi şi discuri ale emisiunilor radiofonice cu caracter radiofonice cu caracter educativ şi patriotic.

Ar trebui să fie de neconceput astăzi realizarea unei monografii, a unei ediţii integrale sau a unei bibliografii exhaustive a operei unui scriitor, fără consemnarea textelor aflate în arhiva sonoră a Radiodifuziunii, texte literare sau exegeze. Unele, numeroase, dintre acestea au fost incluse în volumele autorilor respectivi. Au rămas însă destule asemenea texte inedite, scrise anume pentru emisiunile de radio, relevîndu-se astfel necesitatea restituirii acestora prin editarea integrală, în culegeri tematice ori pe autori, precum şi prin întocmirea riguroasă a unui catalog de documente sonore.

Muzeul sonor cuprinde, desigur, ipostaze inedite, cuceritoare, ale marilor scriitori — să ne gîndim numai la Mihail Sadoveanu citind din Creangă, mai cu umor şi mai emoţionant decît orice actor, sau la G. Călinescu interpretîndu-şi, pe rînd, personajele teatrului său scurt. Dar în afara acestui aspect insolit, fonoteca de aur poate oferi surprize propunînd istoricului şi criticului literar noi căi de analiză şi comparaţie, sau, cel puţin, varietatea preocupărilor şi a contribuţiilor oamenilor de litere, colaboratori ai Radiodifuziunii: de la beletristică, la note, semnalări, comentarii de text, cronici şi însemnări şi de la conferinţe şi intervenţii în dezbateri, la interviuri şi dări de seamă reportericeşti. Pledoaria lui I. Ţundrea se sprijină pe exemple. Cartea este totodată o microantologie. Medalioane concentrate ale marilor scriitori (M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, G. Călinescu, Al. Philippide, Zaharia Stancu) oferă citate ample, din înregistrările existente, însoţite de comentarii judicioase. Nu sînt ignoraţi marii oameni de ştiinţă sau personalităţile din domeniul istoriei, artelor plastice, muzicii şi teatrului.

Cartea lui I. Ţundrea este interesantă şi sub aspectul informaţiilor pe care le oferă privind istoricul realizării acestui *«panteon sonor al culturii noastre»*, de la înfiinţarea arhivei fonogramice de către prof. Iosif Popovici şi de la primele documente de arhivă sonoră organizate de George Breazul în 1927 şi de Constantin Brăiloiu în 1928, pînă la bogata fonotecă de azi a Radiodifuziunii române.

Un alt capitol — *«Memoria vie a glasului uman»* — alături aprecieri semnate de nume prestigioase despre semnificaţia şi menirea fonotecii de aur. *Fonoteca de aur* lansează îndemnuri patriotice către cunoaşterea şi preţuirea unui tezaur de cultură.

Rodica FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

În cadrul manifestărilor prilejuite de aniversarea a 18 ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, la Institutul „G. Călinescu" a fost organizată în ziua de 3 iulie o dezbatere științifică dedicată analizei rolului și sarcinilor istoriei și teoriei literare în contextul actual de dezvoltare a României socialiste. Cele două cuprinzătoare referate de bază, alcătuite de Al. Săndulescu *(Valorificarea moștenirii literare)* și Marcel Duță *(Formarea și afirmarea deplină a personalității — obiectiv fundamental al umanismului socialist)* au fost urmate de ample discuții, la care au participat activ aproape toți membrii Institutului. Au fost subliniate progresele înregistrate de cunoașterea, editarea și valorizarea științifică a tradițiilor literare naționale, substanțiala diversificare a metodelor de investigație a textului literar prin asimilarea creatoare a celor mai noi metodologii și orientări teoretice pentru valorificarea patrimoniului literar național ● Secția de științe filologice, literatură și arte a Academiei R.S.R. a organizat, în ziua de 6 iulie, o sesiune de comunicări închinată împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui Nicolae Cartojan (aniversare inclusă în calendarul UNESCO), prezidată de acad. Al. Graur. Alături de comunicările prezentate de prof. univ. Dan Simonescu *(La centenarul nașterii lui N. Cartojan)* și Florica Dimitrescu *(Viziunea lui N. Cartojan asupra limbii și stilului operelor studiate în „Istoria literaturii române vechi")*, Stela Toma, de la Institutul „G. Călinescu", a vorbit despre *„Istoria literaturii române vechi" de N. Cartojan — ieri și azi)* ● La 21 iulie colectivul de oameni ai muncii din Institutul „G. Călinescu" a analizat, în cadrul unei ședințe de lucru, activitatea noii redacții a *Revistei de istorie și teorie literară*. Pe marginea referatului alcătuit de Marcel Duță și Dan C. Mihăilescu au luat cuvîntul Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Marin Bucur, Rodica Florea, Stan Velea, George Muntean, Roxana Sorescu, Dorina Grăsoiu și Monica Spiridon. Au fost exprimate aprecieri față de larga deschidere, varietate și atractivitate a sumarelor nr. 1 și 2/1983, asupra caracterului de sinteză a celor mai noi și eficiente metode de abordare a istoriei și teoriei literare, pe care îl prezintă noua serie, asupra situației financiare radical îmbunătățite, a popularității de care se bucură în prezent revista, care apare cu un tiraj de 6—7 ori mai mare față de nr. 4/1982, cu un număr sporit de pagini, beneficiind de semnături de prestigiu din toată țara și de un aspect grafic atrăgător. Au răspuns directorul revistei, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și redactorul șef, Nicolae Florescu, arătînd că actuala orientare a revistei se înscrie în consecința directă a cerințelor exprimate de documentele de partid, de stadiul de dezvoltare a istoriei și teoriei literare românești și universale, precum și de cerințele firești privind rentabilitatea și competitivitatea revistelor de cultură de la noi. ● La Cerisy-la-Salle, între 16—23 august, Societatea internațională «Dostoievski» a organizat cel de-al V-lea simpozion internațional dedicat personalității și operei marelui scriitor rus. Printre comunicări s-au înscris și cele semnate de Albert Kovacs *(Noua poetică a dedublării)* și Elena Loghinovski *(Fantasticul la Puşkin și Dostoievski. „Dama de pică" și „Adolescentul")*. A fost prezentată, de asemenea, comunicarea lui Valeriu Cristea, *Motivul îngerului căzut*, precum și *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* ● Între 6—13 septembrie s-a desfășurat la Kiev cel de-al IX-lea Congres internațional al Slaviștilor. Amplă participare românească atît la secțiunea dedicată limbii, limbii literare și folclorului (Valentin Cheiaru, Maria Dumitrescu, Cornel Regus, D. Cazacu, Victor Vașcenco, Alexe Ban, Gheorghe Mihăilă, Pandele Olteanu, Magdalena László-Cucluc, Onufrie Vințeler), cît și la secțiunea de literatură : I. C. Chițimia *(Problema barocului în literaturile slave și în literatura română)*, Elena Loghinovski și Albert Kovacs *(Structura motivului «imaginea lumii» în poetica lui I. S. Turgheniev)*, M. Novicov *(Turgheniev și literatura română)*, Dan Horia Mazilu *(Literatura ucraineană barocă și receptarea eroilor antichității)* și Albert Heinrich *(Scopul existenței umane și aspectele filosofice ale acestei teme în creația lui Turgheniev)*. ● O binevenită inițiativă a televiziunii române — *Valorificarea moștenirii literare în paginile «Revistei de istorie și teorie literară»* — a fost materializată, în ziua de 9 septembrie, prin difuzarea unei mese rotunde (realizator : Liviu Grăsoiu) la care au participat directorul revistei (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), colectivul redacțional (N. Florescu, A. Nestorescu, N. Mecu, D. C. Mihăilescu) și cercetătorii George Muntean și Mircea Anghelescu din colectivul științific al Institutului. ● În luna septembrie, ne-a vizitat la redacție Libusa Vajdová, cercetător la Institutul de literatură din Bratislava. Cu această ocazie, specialista din țara prietenă a predat revistei noastre o bibliografie selectivă a ecourilor literaturii române în R.S. Cehoslovacă, între 1944—1980, pe care o vom publica într-unul din numerele viitoare. ● Între 22—24 septembrie s-a desfășurat la Sibiu ediția a VII-a a colocviilor de critică ale revistei *Transilvania*. Din partea Institutului nostru au participat Mircea Anghelescu *(Critica și istoria literară)* și Dan C. Mihăilescu *(Tipuri de creativitate în critica literară)*. ● În *Revue Internationale des critiques littéraires*, nr. 22/1982, recent apărut, editat de «Asociația internațională a criticilor literari», Cornelia Ștefănescu semnează articolul *Flaubert en Roumanie*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AQUA FORTE

Addenda et corrigenda

Semnalăm, pe această cale, că, spre întregirea tabloului inedităților literare românești apărute în perioada *ianuarie-martie* 1983, este necesar să se completeze scrupulosul *Fișier bibliografic*, publicat în *Manuscriptum*, an XIV, nr. 3 (52), 1983, p. 182—187, cu următoarele fișe :

ARGHEZI (Tudor)

Arghezi (Mitzura) — «Folosul unui text concis...». *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 40—41.

CALINESCU (G.)

Stoia-Mănescu (Georgeta) — [Știință și spirit critic]. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 54—60.

ELIADE (Mircea)

*** [Teza de doctorat] — I. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 99—106

Popescu-Cadem (C.) — În marginea Tezei de doctorat. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 89—90.

EMINESCU (Mihai)

Vatamaniuc (D.) — [Despre cugetare] — I. R.I.T.L., anul XXXI, nr. 1, 1983, p. 66—72.

NEGRUZZI (Costache)

Nestorescu (Andrei) — Din ineditele lui Costache Negruzzi. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 85—89

SADOVEANU (Ion Marin)

Oprișan (I) — Wagner și Bayreuth (conferință radiofonică). *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 50—53.

Rugăm cititorii să le introducă la locul cuvenit, între cele 23 de trimiteri, privind inedițele revistei *Manuscriptum*, și cele 17 fișe desprinse din celelalte publicații.

Ținem, de asemenea, să asigurăm redacția revistei *Manuscriptum* de sprijinul nostru colegial în această direcție și pe viitor, înțelegînd greutatea procesului depistării inedităților chiar și pentru publicațiile cu care s-a stabilit un firesc regim de schimb. Rămîne doar să fim anunțați din timp și ne vom conforma cu promptitudine. Pînă atunci însă, spre a lămuri deplin criteriile după care ar urma să operăm în continuare *fișarea* materialelor inedite ce ne aparțin, o întrebare adresată ingeniosului redactor al respectivei rubrici, care, din modestie probabil, a uitat să-și treacă numele în josul paginilor alcătuite cu atîta competență : De cînd EMINOVICI (Harieta) «figurează» printre *autorii* literaturii române ?

Nedumeriri

Tot în *Manuscriptum* (an XIV, nr. 3 [52], 1983), o interesantă inițiativă : publicarea, pe hîrtie cretată, în locul obișnuitelor și, evident, banalele *File de album*, la distanță de 55 de ani de la apariția primelor cinci fascicule, a celui de al șaselea număr al «revistei de avantgardă» *Urmuz*, menit să omagieze, într-un mod mai original, centenarul nașterii autorului *Paginilor bizare*. Ideea merită să fie remarcată, dovedindu-se, în principiu, generoasă. Ca de obicei, însă, mai rău stăm cu... punerea ei în practică. S-o luăm, așadar, pe puncte :

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1. Cei ce au supravegheat «*îndeaproape și de departe*» realizarea acestui număr au procedat mai mult decît inspirat la numirea lui NE(CHITA) STĂNESCU *(sic !)* ca «Director» al acestei publicații ocazionale, dar am uitat, în chip surprinzător, de... *Directorul fondator* : George BOGZA (prezent acum, printre alții, doar într-o fotografie oarecare, alături de Sașa Pană, strecurată în pagina a a șaptea). Și, totuși, *articolul program* la autenticul *Urmuz* este și rămîne, pe lîngă un text de referință al mișcării românești de avangardă, și unul dintre cele mai frumoase poeme din cîte i-au fost pînă azi consacrate misteriosului părinte al lui *Gayk*. De vreme ce, în noul *Urmuz* au fost introduse *texte omagiale* ce n-au nici o legătură cu publicația de față (precum *medalionul* semnat de Arghezi în *Bilete de papagal*), republicarea, chiar fragmentară, a paginii introductive din revista lui Bogza, constituia — după opinia noastră — o obligație nu numai sentimentală, istorico-literară, dar și morală. Altfel, schimbînd *adresa* și *actorii*, așa pe tăcute, din idiosincrasie sau din alte motive, *editorii* au realizat, cu voie sau fără, un act de expropriere literară. Și e regretabil cînd el se produce în dauna unui mare scriitor ca Geo Bogza, în cuprinsul unei reviste cum este *Manuscriptum*, chemată să-și aducă o contribuție specifică în procesul contemporan al *valorificării* moștenirii literare !

2. E bine că, postum, au devenit colaboratori la *Urmuz* : B. Fundoianu, Ion Vinea, Ion Călugăru (chiar și prin intermediul *textelor* imaginate de Nichita Stănescu), Tudor Arghezi sau Scarlat Callimachi, dar... e rău că lipsește de aici un Al. Tudor — Miu, într-un fel mai îndreptățit decît oricine să figureze, alături de Bogza, pînă și-n acest pseudo-*Urmuz*. *Caligramele* poetice ale lui Al. Tudor-Miu, reamintite generațiilor actuale măcar prin reproducerea fotografică a uneia dintre ele, ar fi dat demersului editorial de astăzi, desigur, o doză de necesară *autenticitate* și ar fi întărit astfel senzația urmuziană a farsei.

4. Emoționantă încrederea cu care numărul șase din *Urmuz* lansează cu generozitate (istorică) doi tineri debutanți în... ale suprarealismului. Nu era însă mai potrivit — ne întrebăm — ca aceștia să-și exerseze îndeîminarea *pseudotextuală* în altă parte și nu în *contextul*, de dorit științific, al unei publicații de istorie literară ? (Ne referim, evident, la *Manuscriptum*, căci al șaselea *Urmuz* are orice altă calitate în afara... rigorii științifice !) Să ne amuzăm, de acord. Dar nu pe seama lui Urmuz și nu în detrimentul tradiției literare.

4. Și apoi, ce-au vrut să spună oare *editorii*, cînd au înscris în *Colofon* precizarea : «*în loc de cap limpede — Fănuș BĂILEȘTEANU*» ? ! ? Atenție la cuvinte, la jocul lor inepuizabil de sensuri ! Tocmai asta-i una din magistralele lecții ale lui Urmuz (*scriitorul* și *revista* la un loc) : să scoți efecte din formulele uzuale, stereotipe ale limbajului modern. Dacă s-a tins spre așa ceva în cazul semnalat, scopul a fost, desigur, atins. Ne îndoim.... totuși !

ARISTARC

Să se dovedească cu martori !

Dacă l-o fi numit Eminescu pe Caragiale «june pesimist, sceptic și cinic», *așa cum ne încredințează Petru Rezuș* (Mihai Eminescu, *Editura Cartea Românească, 1983, p. 198*), *rămîne, totuși, să se dovedească cu martori ; sigur e însă că așa l-a caracterizat pe dramaturg, în scris, Iacob Negruzzi (art.* Caragiale Luca Ioan *din* Dicționarul „Junimei"), *memorialistul avînd și o vorbă a lui : «Bucuroși de oaspeți, dar cu măsură !»...*

Valorificare pe cont propriu ?

Atragem atenția tuturor celor interesați că veselul capitol Muza de la «Borta-rece» *din ultima carte a lui Augustin Z. N. Pop,* Întregiri documentare la biografia lui Eminescu, *nu trebuie în nici un caz confundat cu capitolul cu același titlu și cu același conținut din volumul al II-lea al cunoscutelor* Amintiri de la «Junimea» din Iași *de George Panu, întrucît A.Z.N.P. nu il transcrie integral, cum s-ar putea bănui, ci doar îl rezumă, e drept, într-un mod destul de personal. Dacă textul lui Panu ar fi rămas în paginile revistei sale* Săptămîna, *sau chiar în ediția, foarte rară, din 1910, atunci, desigur, l-am fi putut pretinde lui A.Z.N.P. să fi procedat la o reproducere* în extenso, *eventual (și) cu trimitere la sursă, dar cum el — textul lui Panu — a fost republicat relativ recent, în 1971, și încă în populara colecție «Biblioteca pentru toți» a Editurii Minerva, ocupînd acolo nu mai puțin de 82 (optzeci și două) de pagini, sîntem și noi de părere că un asemenea efort era, într-adevăr, absolut inutil și, de aceea, ne mărginim numai să apreciem, cu firească invidie, preocuparea constantă a lui A.Z.N.P. pentru valorificarea, pe cont propriu, a ideilor și descoperirilor vechi, refolosibile, pre-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cum și capacitatea sa deosebită de a opera întregiri *prin reducere, cu economisirea, ca în cazul de față, a cca. 70 de pagini la o singură contribuție documentară.*

De asemenea, avînd în vedere caracterul de simplu conspect al materialului, conceput evident pentru nespecialiști, ne facem datoria să punem în evidență, așa cum se cuvine, într-o revistă de profil, aportul de nedesmințită originalitate al lui A.Z.N.P., văduit mai ales în rigoarea cu care sînt rectificate erorile bibliografice. Reținem, în consecință, pentru viitoarele dicționare și istorii ale literaturii române, concluzia, afirmată de două ori la p. 58, că celebrele Amintiri din «Junimea» *ale lui Iacob Negruzzi au fost scrise în 1923 (și nu în 1889—1890, cum presupuneam noi, bazîndu-ne* «doar» *pe mărturisirile scriitorului, pe însemnările manuscrisului autograf de la Biblioteca Academiei și pe datele oferite de prima lor publicare, din 1919—1920, în* Convorbiri literare*) și că ediția princeps a memorialului, lipsită, din păcate, de marcarea anului de apariție pe foaia de titlu, a văzut lumina tiparului tot în 1923 (și nu în 1921, cum am crezut, de exemplu, toți cei care am luat de bune informațiile furnizate de ediția din 1970 a* Amintirilor..., *difuzată, ca un făcut, la îndemîna oricui, tot în colecția «Biblioteca pentru toți»...).*

NICANOR

Un an mai tîrziu

Cel mai important act pe care îl include Augustin Z. N.Pop în *Întregiri documentare la biografia lui Eminescu* (București, 1983, p. 99—100) este, fără îndoială, scrisoarea trimisă din *Constanța*, de poet, Veronicăi Micle, epistolă datată de editor *16 iunie 1881*.

Din facsimilul documentului respectiv publicat tot de Augustin Z. N. Pop în *Tomis* (nr. 9, 1969, p. 7) se vede însă că Eminescu datează această scrisoare *Constanța, 16 iunie 188*, poetul ultimă să treacă și ultima cifră a anului. Cunoscutul editor eminescian reproduce, în facsimil, începutul acestei epistole și în cartea sa *Pe urmele lui Eminescu* (București, 1978, p. 258). Aici, anul apare deja completat, *1881* ultima cifră fiind adăugată, cu alt scris. Este evident că prin *datarea* respectivă se operează un fals.

În 1881, Eminescu era redactor șef la *Timpul* și a presupune că-și părăsește postul, indiferent pentru ce motive și pe cît timp, contrazice tot ce știm pînă acum despre structura sa intelectuală. Dar și chiar dacă el și-ar fi *datat* scrisoarea în cauză cu toate elementele îi revenea obligația editorului să confrunte informațiile epistolare cu activitatea poetului. Operînd o asemenea confruntare ajungem astfel la rezultate cu totul neașteptate. Eminescu publică în *Timpul* în 13 iunie 1881 articolul *Adevăr sau comedie*, în 15—16 iunie, *Progresul mortalității poporului român*, în 18 iunie, *Socialismul fraților Nădejde*, în 19 iunie, un al doilea articol, *Progresul mortalității poporului român*, și *Statuia lui Eliad* în 21 iunie. Am reținut numai articolele din ediția prozei politice eminesciene, cu titlurile date de editori, spre a putea fi urmăriți mai ușor în demonstrația noastră. Se vede, așadar, că poetul este prezent în redacție în tot cursul lunii iunie 1881, și desfășoară, pe deasupra, și o activitate publicistică din cele mai febrile din întreaga sa epocă a gazetăriei bucureștene.

În ianuarie 1882 Eminescu este înlăturat de la conducerea *Timpului* și de aici înainte scade firesc și interesul lui pentru ziar. Din scrisorile poetului către Maiorescu se desprinde că în perioada respectivă zile întregi nu dă pe la redacție și intenționa chiar să demisioneze.

Documentul în cauză provine astfel, după opinia noastră, din *iunie 1882*, cînd, consultînd ediția prozei sale politice, constatăm că Eminescu nu semnează nici un articol în ziarul bucureștean.

Nu este pentru întîia dată cînd Augustin Z. N. Pop, altfel un harnic colecționar de documente, introduce asemenea falsuri. O scrisoare a lui Slavici și Eminescu datată *Viena 12/24 ianuarie 1871* este contradatată de editor *ianuarie 1872 (Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, București, 1962, p. 431). Scrisoarea se referă la serbarea de la Putna din 1870 și nu la cea din 1871.

D. VATAMANIUC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

E evident caracterul pragmatic și nesistematic al ambelor acestor soluții soteriologice. Nu întîlnim aici *filosofii*, așa cum vom întîlni în epoca imediat următoare, a tratatelor clasice. *Samkhya* înseamnă orice cunoaștere care conduce la mîntuire și — deși această cunoaștere, ca pretutindeni în epoca post-vedică, e orientată metafizic — nu are nimic comun cu un «sistem» metafizic. Ca și în *Upanishade*, se exprimă numai o cunoaștere supra-sensorială, oarecum extatică, fiind pură contemplație a principiilor.

Mahabharata e familiară cu terminologia *Samkhya* și se întîlnesc mai ales în *Gita* și *Mokshadharma*, termeni care în Ishvara Krishna vor fi articulați într-o filosofie realistă : *prakriti*, *tatvas*, *mahat*, etc. (Cf. Hopkins, *op. cit.*, p. 89—190). Dar nicăieri în *Gita* nu se definește *Samkhya* ca distingerea sufletului de experiență — baza sistemului lui Ishvara Krishna — ci ea înseamnă numai «adevărată cunoaștere» *(tastva jnâna)*, sau cunoașterea sufletului *(atmabodha)*, asemănîndu-se mai de grabă cu spiritualitatea upanishadică. Aceasta nu dovedește o «mixtură de idei *Samkhya* și *Vedanta*» cum crede Hopkins, ci pur și simplu un stadiu anterior atît *Sámkhyei* cît și *Vedantie*. Nu e necesar, de asemenea, să presupunem în *epică* o școală teistă *Sámkhya* paralelă școlii ateiste clasice a lui Ishvara Krishna. *Samkhya*, repetăm, înseamnă pur și simplu *cunoaștere*, iar *Yoga*, practică — și amîndouă acestea sunt căi de liberare de răul existenței.

«Adevărul» aflat de *Upanishade* și de *Sámkhya* e acceptat și de *Yoga*, căci acest termen — fie în înțelesul lui larg epic, de *acțiune*, fie în sensul specific, clasic, de tehnică mistică — se referă numai la o practică soteriologică, iar rațiunea sa de a fi și consistența dialectică e împrumutată de obiceiu din *Sámkhya* sau *Upanishade*. *Mokshadharma* (v. 11463) spune că precursorii *(purahsarah)* yoghinilor se află în Vede (adică *Upanishade)* și în *Sámkhya*. Învățăturile acesteia din urmă cuprind încercări de analiză a materiei și scheme ale desfășurării naturii primordiale *(prakriti)*, subiect care nu a interesat niciodată pe *rishti* upanishadici. De asemenea se găsește analiza intelectului și alte accesorii ale cunoașterii. E interesant de remarcat că deosebirea dintre cel de al 25-lea principiu, sufletul așa cum se află, în starea de «ignoranță», și cel de al 26-lea, sufletul transcendînd ignoranța — e numai o deosebire calitativă. Cel dintîi e *budhysmana*, «căutînd iluminarea» ; celălalt e *bodhatma*, «iluminat». Oldenberg *(Nach. v. d. Koniglichen Gesell. d. Wiss. zu Gottingen*, Ph.-hist. Klasse, Berlin 1917, p. 237) spune că locul sufletului în enumărarea principiilor e despicat în două ca să explice deosebirea calitativă între sufletul neiluminat și iluminat. Însăși deosebirea dintre suflet și Dumnezeu e una de grad, nu de substanță. Sufletul e conștiință limitată, în timp ce Dumnezeu e conștiință pură, autonomă.

E adevărat că pluralitatea sufletelor, cu caracter distinctiv în *Samkhya* lui Ishvara Krishna, se află deja în *Mokshadharma* : «multe suflete sunt în lume, după Învățăturile *Samkhya* și *Yoga* ; ele nu admit că există un singur suflet» (v. 11714). Dar, cetit în întregime, pasagiul se înțelege ca afirmînd o pluritate de suflete empirice, *anima*, nuclee de experiențe psihice, limitate și individuate ; cu un cuvînt, sufletul neiluminat, vrăjit de iluzia că e individuat și izolat. Aceasta e vechea iluzie împotriva căreia luptă *Upanishadele* : iluzia de a fi limitat de experiențele minții. În *epică*, această pluralitate a sufletelor nu prezintă consistența și

---

* *Capitolul IV*. Continuare din nr. 3/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dialectica din Ishvara Krishna. În *Mokshadharma* sufletele empirice sunt emanații din sufletul Universal, unic, Brahma, și prin iluminare se reîntorc la el. Ishvara Krishna, însă, negînd pe Dumnezeu *(Ishvara)* ca suflet unic și creator — trebuia să accepte o pluralitate infinită de *purusha*, de suflete complet izolate între ele, fără nici cea mai mică putință de intercomunicare, prin nici un mijloc. Drumul celui ce urmează învățăturile *Samkya* e numai către sine însuși; liberarea de relele existenții se va împlini numai prin sufletul său; de fapt, se împlinește de la sine în clipa cînd își cunoaște *adevăratul* suflet, *puruska*.

«Cunoașterea», care e depozitată în manualele *Samkhya* se îndreaptă tocmai asupra acestui «adevărat», iluminat, suflet; mai mult, îl revelează, căci prin alchimia gnostică a *Samkhyei*, al 26-lea principiu apare în locul celui de al 25-lea. Capitolul 194 al *Moskhadharmei* e închinat sufletului și relațiilor lui cu viața mentală. *«Despre acei care astfel cunosc sufletul, liberat de toate obiectele lumești și Unul, se spune că obțin înaltă și excelentă cunoaștere»*. Înțelepciunea e-cunoașterea sufletului, iar aceasta e identică cu mîntuirea. Aceeași valorificare supremă a spiritului și a mijloacelor metafizice de a-l revela, pe care am întîlnit-o în *Upanishade*. Înțelepciunea brahmaistă (de la Brahma, nu de la brahman, întîia castă a hinduismului) se popularizează în Epică; pierde oarecum tăria și prospețimea celor dintîi descoperiri, dar însuși răsunetul și succesul său îi mărturisește necesitatea, urgența terapeutică, în straturile epice. Din clipa cînd sufletul și anihilarea durerii au fost descoperite, gîndirea brahmaistă s-a organizat în două structuri paralele; cea dintîi, plecînd de la unitatea sufletelor (pluralitatea fiind numai o iluzie a experienții senzorico-mentale), încearcă să explice tot ceea ce privește istoria acestui suflet în lume, neglijînd realitatea fenomenică pînă la anularea ei definitivă în monismul *vedantin* al lui Shankara; cealaltă, pornind de la dualismul spirit-materie *(purusha-prakriti)*, încearcă să afle istoria materiei și relațiile ei cu sufletul, ajungînd la postularea iluzionității acestei relații, dar afirmînd atît realitatea materiei cît și pluralitatea sufletelor *(Sámkhya* clasică). Și una și alta încearcă numai să răspundă la întrebarea centrală: ce e real și ce e aparent în experiență? Cu corolarul: fiind experiența dureroasă, nestatornică și plurală mai poate fi ea reală (căci realitatea e una, eternă și beatifică, în concepția indiană)? Și totuși experiența există. Soluțiile *Sámkhyei* și *Vedantei* sunt simple răspunsuri metafizice, întrucît amîndouă — deși pe căi deosebite și cu temeiuri opuse — despart sufletul de non-suflet, și hărăzesc durerea numai celui de al doilea principiu.

3. Contrastînd cu *Sámkhya*, Yoga înseamnă în Epică orice *activitate* care conduce sufletul către Brahma. Evident, de cele mai multe ori, *activitatea* aceasta se traduce prin înfrînarea simțurilor, prin ascetism și penitențe de orice fel. Yoga nu înseamnă în Epică *«renunțare la fruct»*, așa cum e explicată în *Gita*.

Gita e un poem de o structură singulară, și filosofia ei încearcă o sinteză a tuturor metodelor de emancipare. Înainte de a analiza cum se cuvine acest poem, e necesar de precizat înțelesurile și tehnica Yogei în celelalte porțiuni ale Epicei. Grație lui Hopkins, precizarea aceasta se poate face cu oarecare ușurință. E izbitor, dintru început, fluiditatea sensului acestui cuvînt în Epică. Yoga înseamnă citeodată «metodă» *(Gita*, III, 3), altădată «activitate» *(Mokshadharma*, 11.682), sau «putere» *(ibid.* 11.675) altădată «meditație» (11.691, etc.) «renunțare» *(sanyasa*, cum e în *Gita* VI 2), etc. Această fluiditate și confuzie a termenului *Yoga* e încă un argument pentru caracterul compozit al Epicei, împotriva tezei ingenioase a lui Dahlamn, care susține unicitatea *Mahabharatei*.

În linii mari, se observă trei straturi: 1) vechi episoade cu ascetism *(tapas)*, conținînd practici și teorii ascetice asemenea ascezei vedice fără referințe la *Yoga* 2) episoade și discursuri în care *tapas* și *Yoga* sunt sinonime, și amîndouă sunt considerate instrumente magice; 3) discursuri didactice și episoade în care *Yoga* capătă o terminologie distinctă și o sistematizare elaborată pe temelii filosofice. Această din urmă porțiune, cuprinsă în mare parte în *Mokshadharma*, e interesantă pentru că mărturisește întîia emancipare a *Yogei* (cel puțin în hinduism) de massa de materiale magice, dovedindu-se o metodă soteriologică și lărgindu-și cadrele într-atît încît, în *Gita*, ajunge să îmbrățișeze cinci itinerarii soteriologice corespunzătoare la cinci specie de yoghini.

Probe de asceticism vedic se găsesc cu prisosință în tratatele anterioare *Mahabharatei* și ele, după cum am văzut, își au temelia în teoria magică a sacrificiului. Se întîlnește în Epică o disciplină pur fizică, urmărind rezultate concrete, fie prin îmblînzirea zeilor, fie prin înfricoșarea lor. Fenomenologia acestui asceticism

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

magic e primară și primitivă : tăcerea *(mauna,* «înfrînarea limbii»), chin excesiv *(ativatapas),* «uscarea trupului», sunt mijloace folosite nu numai de *religieux,* ci și de regi *(M.B.h.*I. 115,24 ; 119,7 și 24). Ca să înduplece pe Indra *(ariradhayişur devam),* Pandu stă o zi întreagă într-un picior și obține *samadhi* (I. 123, 26); dar această tranșă nu vădește nici un conținut religios ; e mai de grabă o hipnoză produsă fizic, și relația dintre om și zeu e aici de-a dreptul magică. Fiziologia mistică a acestui asceticism vedic prezent în Epică e lipsită de orice subtilitate și tehnică, mărturisind influențele unui strat fără cultură religioasă. Dealtfel, e sugestiv faptul că acele *Upanishade* care pomenesc întîi de Yoga aparțin *Yajurvedei,* adică școlii vedice eminamente Kshatria, casta militară în subterană și în continuă frictiune cu casta brahmană. Iar pedagogia Yogei în Epică e fundată pe materiale dacă nu identice, cel puțin similare acestor *Upanishade* yajurvedice. Această coincidență aruncă o lumină nouă asupra probabilei origini a asceticismului yoginic.

În *Anusasana,* o carte din *Mahabharata,* se găsește sub numele de *yogini* o voluminoasă listă de *asceți ;* confuzia între *Yoga* și *tapas* e evidentă în *M.Bh.* XII. 153.36 [4]. Atît yoginul cît și ascetul au renunțat la fructele existenței pentru restaurarea inițialei purități și autonomii a sufletului. Valoarea concretă a ascezei, energia magică a înfrînării simțurilor atît de mult exaltată în literatura post-vedică — e identificată cu Yoga. *Yati* și *yogin* ajung termeni echivalenți, denumind orice aryan «doritor să-și concentreze mintea» *(yuyuksat* și studiind nu Scripturile *Shastras),* ci silaba mistică *Om (nirvana),* adică încercînd să intre în nemijlocită relație cu supranaturalul, iar nu prin dogme și rituri.

Practicile acestea produc o forță care se numește în Epică «puterea Yogei» *(yogabalam) ;* cauza ei imediată e *dharana.* Ca să obțină această «fixare a minții» *(dhârana),* anumite preliminarii sunt indispensabile ; așa, de pildă, cele «cinci păcate» trebuiesc înlăturate [5] («tăiate» ; *M.Bh.* XII, 301, 15—17) prin sentimentul placidității și equanimității («sabia» equanimității Yogei, XII. 255,4), iar această stare, purificată de orice ezitare intimă, de orice dinamică psihică, se obține de obicei prin ritmarea tot mai lentă a răsuflării (XII. 192, 13—14).

În *XII.* 301, 39 și urmare, se află o schemă a practicei : «Un yogin care, devotat marei făgăduieli *(mahavratasamahitah)* cu dibăcie fixează sufletul său subtil *(sukshman atman)* în următoarele porțiuni : buric, grumaz, cap, inimă, stomac, șolduri, ochi, ureche și nas, repede arzîndu-și toate faptele bune sau rele, fie ele chiar asemenea unui munte (în mărime), străduindu-se să atingă Yoga Supremă, e liberat (de mrejele existenței) dacă așa vrea el». Dar, firește, asemenea practici, tocmai pentru că apelează la un efort maxim de voință și foarte puțin la rugă *(bhakti,* evlavie, devoție) — nu sînt ușor de realizat.

Mahabharata (v. 52 și urmare) exaltă dificultățile practicilor Yoga și atrage atenția asupra primejdiei care amenință pe cel care eșuează. E binecunoscuta primejdie a tuturor acțiunilor magice, care dezlănțuiesc forțe ce ucid pe mag dacă acesta nu e destul de puternic ca să le subjuge prin voința lui și să le canalizeze după dorința lui. «Aspru e drumul cel mare *(mahapantha)* și puțini sunt acei care îl parcurg pînă la capăt, dar mare vinovat *(bahudosa)* e numit acela care, după ce a început drumul Yogei (renunță să meargă mai departe și) se întoarce». O forță impersonală și sacră a fost descărcată prin asceza yoghinului, asemenea energiei impersonale antrenate de orice alt act ceremonial, magic sau religios. Nu e nevoie să amintim exemple și idei similare din alte religii, pentru că însăși concepția fundamentală a hinduismului, noțiunea de *Karma,* explică firesc procesul acesta.

Dar caracterul magic, nemodificat încă de o valoare religioasă, a practicilor Yoga în Epică e evident și din alte puncte de vedere. Așa de pildă, capitolul 107 din cartea XIII lămurește că nu preotul brahman, ci yoghinul e acela ce se bucură de beatitudini carnale. Chiar pe pămînt, în cursul antrenamentului său, e slujit de femei fosforescente etc., iar în cer se bucură de toate voluptățile la care a renunțat pe pămînt, înzecite [6].

---

[4] E. W. Hopkins, *Yoga-technique in the Great Epic,* în *Journal of American Oriental Society,* XXII (1901), part. II. p. 348.

[5] *Hopkins, The Great Epic of India* (New Haven, Yale University Press, 1901, ed. II. 1920), p. 181, dă cîteva liste ale celor «cinci păcate». O listă (*M. Bh,* XII, 241, 3) e următoarea : pofta sexuală, mînia, lăcomia, spaima și somnul. Se întîlnesc destule variante, deoarece motivul celor «cinci păcate» e foarte popular în Indina și e cunoscut și Budismului.

[6] Hopkins. *Yoga-technique,* p. 366.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am pomenit de acest aspect al Yogei ca să subliniem încă o dată complexitatea și pluralitatea obîrșiei acestui fenomen magico-religios, Yoga. Aici avem de a face cu un element popular, în orice caz non-brahmanic, care își are corespondențe în alte religii, și care stăruie în Yoga chiar după ce acesta se liberează de spiritul magic și se organizează ca o ascеză meditativă și o spiritualitate elevată. În Patanjali se atrage luarea aminte a neofitului să nu cadă prada tentației zeilor și nimfelor cerești. Dar în *Mahabharata*, cel puțin în acel strat reprezentat de XIII. 107, renunțarea are numai un scop instrumental, magic, de posedare plenară ; acest sens — al stăpînirii prin posedare, iar nu prin renunțare — va fi dilatat și organizat într-o magnifică filosofie ceremonală de către tantrism, ale cărui rădăcini, nu trebuie să uităm, sunt în *Vede* și ale cărui origini istorice nu sînt mult posterioare Epicei. Vom vedea că și literatura tantrikă se folosește de același termen, «Yoga», ca să exprime instrumentul desăvîrșirii spirituale, și folosește o terminologie tehnică proprie Yogei, deși adesea cu un înțeles mult deteriorat. Toate aceste exemple probează încă o dată că Yoga nu a fost, în India, o școală cu un șef unic, nici o anumită dogmă sau tehnică mistică, ci mai de grabă o formulă excesiv de vastă, cuprinzînd orice practică eficace pentru eliberarea de existență sau, în orice caz (cum e Tantra), pentru depășirea ei. Yoga, însă, începe a fi organizată în cele dintîi secole d. Chr. într-un anumit complex de rețete și doctrine, care va fi sistematizat și editat definitiv de Patanjali. Aceasta reprezintă *Yoga* clasică.

4. Hipnoza nu era necunoscută yoghinilor, și de aceea e greșit să se creadă că starea de supra-conștiință, *samadhi*, din Manualul lui Patanjali nu e altceva decît o transă hipnotică. Sunt probe care ne fac a crede că toate fenomenele psihice, și într-un anumit sens cele metapsihice, au fost populare în India dintr-un timp destul de îndepărtat, iar autenticii mistici și yoghini au făcut deosebirea dintre ele și stările *samadh* — după cum în mistica islamică sufiștii au știut deosebi simpla pierdere de sine printr-un extaz nervos, de o experiență mistică [7].

Pentru a facilita precizarea fenomenelor produse de yogini și a atrage în același timp atenția asupra confuziei care de obicei se face între ele, e instructiv episodul hipnotic din *M. Bh.* XIII. 40, 46, 47, 50—51 ; 41. 13, 18. Devașarman, trebuind să plece în pelerinaj pentru împlinirea unui sacrificiu, roagă pe discipolul său, Vipula, să-i păzească soția, Ruci, de farmecul lui Indra. Vipula o privește lung în ochi și Ruci e inconștientă de influența magnetică a privirilor (urvasa rakșane yukto na ca sa tam abudhyata, 40. 59). Ochiul operatorului e «fixat», spiritul trece în trupul Ruciei și trupul lui e *«împietrit asemenea unei picturi»* (dadarça... Kalevaram, niçcestam stabdhanayanam yatha lekhyagatam tatha). Cînd Indra intră în odaie, Ruci ar vrea să se ridice și să împlinească datoria ei de gazdă, dar *«fiind înțepenită și înfrînată»* de către Vipula *«îi fu peste putință să se miște»*. Indra vorbi : *«îndemnat de Ananda, zeul Dragostii, am venit pentru dragostea ta, oh ! tu cu zîmbet răzător !»*. Dar Ruci, deși voia să-i răspundă, *«se simți incapabilă să se ridice și să vorbească»* pentru că Vipula *«înfrînase simțurile ei prin lanțurile Yogei»*

[7] Extazul (*wajd*) era considerat un amănunt secundar de către maeștrii sufiste, ca Jonayd și Hallaj. Un binecunoscut poem de A. Hallaj începe astfel : «Tu ești cel care mă răpești, iar un *zikr* mă răpește ! Departe de mine gîndul de a mă prăpădi după *zikr* !...».

Din nefericire, sufiștii bagdadieni mecanizează procesul raportului liturgic prin litanie, confundînd esențialul — *shath* («*cette locution divine qui vient attaquer directement l'âme à travers la voix inconscinte d'un reciant, sous les paroles consacrées*», Massignon) — cu fizica extazului (*wajd*) și pierderea sensibilității (*fagd al ihsas*).

După secolul VII al Hegirei (XIII D. Ch.) influența ordinelor suspecte din India e vădită ; se introduc stupefiante (hashiș, opium, etc.) și se manifestă anumite rezultate specifice acestei tehnice ; 1) *rags*, dansul extatic al jubilanției, asupra căruia vom reveni în cursul acestei cărți ; 2) *tamgiq* ruperea vestimentelor, fenomen suspectat de Massignon, care îi atribuie o probabilă origină animistă și magică ; 3) *nazar ila'l mord*, «privire plastică», aspect foarte suspect al transei prin inhibiție erotică (*L. Massignon, Lexique technique de la mystique musulmane*, Paris 1922, p. 86—87).

Într-un recent și important memoriu al profesorului Köprüzade Mehmed Fuad, *Influence du chamanisme turco-mongol sur les ordres mystiques musulmans* (Istanbul, 1929 Mem. de l'Inst de Turcologie de l'Univ de Stamboul) se găsesc detalii asupra influențelor animiste mongole în dansurile extatice ale celor mai vechi ordine mistice musulmane. E capital de remarcat, însă, că adevărații mistici ai Islamului s-au arătat de la început rezervați față de excesele dervișilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(babandha yogabandaic ca tayah sarvendriyani sah) și ea ajunsese peste putință le mișcat *(nirvikara*, inalterabilă, 41, 3—12). Procesul hipnotic e astfel rezumat : «unind *(samyogya)* razele ochilor lui cu razele ochilor ei, el pătrunse în trupul ei întocmai cum vîntul pătrunde prin văzduh» (40. 56—57 ; cf. Hopkins, *Yoga-tehnique*, 359—360).

Această tălmăcire a hipnozei prin «*intrarea în trup*» e un motiv bine cunoscut atît în India cît și în folclorul universal[8]. Se întîlnește și o altă operație de «trecere din trup în trup» *(dehantara-avesa, anya-deha-pravesako yogah)* ; «intrarea în alt trup» citată în Manualul lui Patanjali (III 37 ; *cittasya parasharîraveshah)*, dar aceasta e o putere magică *(siddhi)* pe care o capătă yoghinii[9]. E remarcabilă precizia cu care e descrisă hipnoza ; ea a fost cu grijă disociată, în India, de transa autentică, *samadhi*. Patanjali, descriind «puterile» *(siddhi)* pe care le obține un yoghin, încearcă o catalogare a speciilor de magie yogică cunoscute în timpul său — dar are grijă să adaoge că aceastea sunt inutile mîntuirii *(moksha)*, sunt simple instrumente, ajutîndu-l să înfrîngă obstacolele, dar devin tentații primejdioase îndată ce sunt folosite cu scopul cîștigului personal. În Manualul lui Patanjali, *siddhi* nu sunt decît verificarea ascensiunii spirituale a yoghinului ; aceasta capătă anumite puteri prin anumite exerciții spirituale, și victoriile sale sunt ilustrate prin dăruirea de *siddhi*. Adevărata Yoga, însă, disprețuiește «puterile magice», pentru că ele pot fi prilej de atașare lumească sau cerească, în orice caz pot distrage mintea concentrată a Sihastrului de la țința lui supremă, *samadhi*. E interesant de știut că Patanjali vorbește de *siddhi* ca despre niște puteri supraumane cîștigate de practicantul Yogei în drum spre perfecțiune. În nici un caz ele nu pot constitui un scop al practicei.

Siddhi n-au fost întotdeauna refuzate și nefolosite. Literatura tantrikă, atît buddhistă cît și hinduistă, le exaltă și le socotesc probele divinizării omului. Se găsesc chiar și liste de asemenea «magicieni» *(siddhas)*, ale căror minuni au fost păstrate în tradiția Indiei și au alimentat veacuri de-a lungul folclorul indian.

---

[8] În *Mahabharata* se întîlnesc alte două exemple, alături de episodul lui Vipula, de «*intrare în corp*». În XII 290. 12, rishi Uçanas, maestru în Yoga, se proiectează în zeul bogăției, Kubera, și ajunge astfel stăpîn pe comorile lui. În XV. 26. 26—29, ascetul Vidura, murind, își lasă corpul rezemat de trunchiul unui pom, și intră în trupul lui Yudhisthira care primește astfel toate virtuțile ascetului (Maurice Bloomfield, *On the art of entering another's body, a hindu fiction motif* (p. 9), în *Preceeding of the Am Phil. Society*, Philadelphia, vol. 56 (1914), pp. 1—43). Mult mai comune sunt însă episoadele intrării în cadavre, acesta fiind un motiv popular avînd, probabil, origina în ceea ce se numește în folclor «sufletul extern». Pilde abundă în literatura indiană : Penzer, *The Ocean of Stories*, vol. 1, p. 37 ; *Prabandhacintamani*, trad. C.H. Tawney (Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1901), p. 170, p. 10 (regele intră în trupul propriului său elefant mort) ; Th. Benfey, *Das Pancatantra*, I. p. 123 (trupul regelui Chandragupta a fost ocupat, după moarte, de către un *yaksha* numit Devagarbha). Pentru o colecție de fapte și o interpretare sumară, vezi Crawley, articolul «*Doubles*», în *Encyclopedia of Religions and Ethics*, vol. IV, p. 853 și urmare.

[9] Arta de a intra în trup strein *(parakâyapravesha)* e precedată, în manualul *Yogashastra* al lui Hemacandra, de către «*arta separării sufletului de trup*», numită *vedhaviddhi* (Buhlers, *Uber das Leben des Jaina Monches Hemacandra*, p. 251). Bloomfield (op. cit., p. 6) adună referințele din literatura sanskrită care exprimă prin termeni similari aceasta artă a yoghinilor. Comparînd toate aceste date asupra meșteșugului magic *parakaya-pravesha* cu sutra 37 din *cartea* III a manualului lui Patanjali (cu comentariul lui Vachaspati Miśra) se evidențiază structura compozită a doctrinei *siddhi*. La început o credință populară a fixării sufletului într-un obiect extern, mijloc defensiv și universal (cf. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul*), cu timpul arta de a schimba sufletul după voință, de a-l introduce în trupuri străine, ajunge în ochii populațiilor indiene secretul anumitor magicieni identificați mai tîrziu cu yoghinii. Desîtfel, identitatea yoga-magie e manifestată în literatura bazată pe materiale folclorice (cum e *Kathasaritsagara*, *Prabandhacintamani*, ciclul lui Venkata, etc.). Cînd fenomenele de hipnoză și transă încep a fi izolate și interpretate, explicația lor e natural pusă în legătură cu miracolul «*trecerii în trup strein*». De astă dată, însă, nu se mai uzează de termenul popular și animist, «suflet», ci de *citta*, «minte», care, în psihologia indiană, e o substanță subtilă și rarefiată, totuși o substanță. E importantă precizarea aceasta a literaturii Yoga propriu-zise, pentru că izolează fenomenele metapsihice de *samadhi*, disprețuind și suspectînd pe cel dintîi, dar îndemnînd realizarea celei din urmă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5. *BHAGAVAD — GITA.* În *Upanishade* s-au întîlnit cele dintîi probe organice de emanciparea religiozității și metafizicii de ritualismul sau cosmogonia Vedelor. *Gita* realizează autonomia perfectă a vieții mistice și mesagiul ei oferă cea dintîi mare sinteză a spiritualității devote indiene. Religia trebuie să-și aibă izvoarele ei proprii, care nu depind de ritualism nici de scolastică. Și cu cît înaintăm în Evul Mediu, necesitatea aceasta de autentică și imediată legătură cu Dumnezeu apare mai evidentă. Ceea ce aduce nou Epica e tocmai acest îndemn direct la om de a-și găsi fiecare pe Dumnezeu. Iar în locul drumului unic — al cunoașterii absolute *(atman=Brahman)* — promovat de marile *Upanishade*, *Gita*, oferă o pluralitate de drumuri,care conduc toate la *mukti*. Preferințele-*Gitei* sunt pentru calea evlaviei *(bhakti)*, pentru dăruirea totală de sine (VI. 46). Problema capitală a *Bhagavad-Gitei* e conflictul între «acțiune» *(Karma)* și «contemplație» *(shama)*; dacă e posibil să se obțină mîntuirea prin acțiune, sau dacă singura cale ar fi meditația ascetică. Aici intervine definiția pe care *Bhagavad—Gita* o dă noțiunii de Yoga, și care se cere discutată.

În *Bh. G.* VI. 2, Yoga e identificată cu *sannyasa*, care înseamnă renunțarea la viața socială și confortul, datoriile și drepturile vieții asociate; un *sannyasin* e un anahoret fără adăpost și fără nici o obligație față de societate. În *Bhagavad-Gita*, însă *sannyasa* are un sens mai general, de «renunțare», în cadrul sau în afara societății. În aceeași strofă se spune că nimeni nu poate ajunge yogi dacă nu se dezbară de *sankalpa*, adică de funcțiunea imaginativă și veșnic schimbătoare a minții omenești, prin care omul e împins întotdeauna către noi tentații, e distras la fiecare clipă către un alt scop, și e menținut într-o continuă zbatere de fantezii și pasiuni. Într-adevăr, numai prin instruirea voită a fluviului conștiinței se poate obține concentrarea, fără de care nici o meditație mistică nu se poate realiza. În *VI. 3*, se precizează cele două metode care trebuiesc aplicate, în două stadii ale perfecțiunii spirituale: pentru *muni* care vrea să practice Yoga, drumul e acțiunea *(Karma)*, pentru cel care a atins *yogarudha* (adică e absorbit în profundă meditație, și nu mai are de luptat cu obstacolele senzoriale sau mentale), *shama* sau contemplația e metoda recomandată. Se înțelege, deci, că activarea *(Karma)* e necesară atît timp cît simțurile nu sunt încă înfrînte și activitatea mentală încă nedisciplinată. Ea nu poate fi un scop în sine — adică a acționa orientat către obiect, pentru satisfacerea poftelor individuale, pentru «setea fructelor» *(phalatrishna)* — ci trebuie să se transforme într-un instrument ascetic, renunțînd la bucuria roadelor obținute, emancipîndu-se de interese individuale și instructive, și ajungînd acțiune non-personală, dezinteresată, prin care Krishna poate interveni în lume. În momentul cînd *muni* a realizat *«absorpția în meditația profundă»*, activitatea ajunge pentru el inutilă. *Bh. G.* VI, II, explică *yogarudha* ca o liberare de *sankalpa* și o autonomie perfectă, atît față de obiectele, simțurile cît și de acțiunile pe care acestea de obiceiu le suscită. *Sankalpa* e o noțiune ades întrebuințată în psihologia indiană ca suport și vehicul al dorințelor al setii de existență, al pasiunilor și iluziilor. *«Oh! dorință, eu știu unde ți-e rădăcina: tu ești născută din sankalpa. Nu mă voi gîndi la tine și astfel vei înceta să exiști, împreună cu rădăcina ta»* (*Mahabharata, Santi Parva*, cap. 177, 25).

În versul următor (VI. 5) omul e îndemnat să se înalțe prin propriul lui suflet *(udharet atmana atmanam)*; nu trebuie să slăbească o clipă acest suflet, căci el e prietenul dar și dușmanul omului. Pentru cel ce se poate controla pe sine *(jitatman)*, sufletul suprem *(pyratma)* e realizabil în orice condiții, fie ele de suferință fizică sau morală: *«în frig și în arșiță, în bucurie și suferință, ca și în cinstire și dezonoare»* (VI 7). El ajunge placid, *«un bulgăre de lut, de piatră sau de aur îi e tot una»* (VI. 8); *«privește cu aceiași ochi pe bine-voitori, pe prieteni, dușmani, neutri și arbitri, pe cei care îl urăsc, pe rude, pe cei drepți și nedrepți»* (VI. 9); un asemenea yogi e numit *yukta*, adică *«ferm, solid, constant»*. Detașat de mediul fizic și liberat de înclinări — el poate afla echilibrul și meditația oriunde și oricum[10].

Firește că pînă la extirparea totală a înclinărilor firești, a înnăscutei atracții sau repulsii pentru obiectele experiențelor — yoghinul trebuie să-și aplice toată

[10] Imposibilitatea și placiditatea în fața fenomenelor e o trăsătură a ascezei universale. Mai ales în Grecia, unde «filosoful» tindea către o cît mai olimpică detașare de pasiunile și aparențele lumii. Despre placiditatea în gnoza și asceza creștină a scris pagini inspirate Clement Alexandrinul, în cărțile V—VI din *Stromate* (cf Ernesto Buonaiuti, *Le origini dell' Ascetismo cristiano*, Pinerolo 1928, p. 123 și urmare).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voința și concentrarea de care e în stare ; în acest sens el face uz de *Karma*, de «acțiune». Aici, *Karma* înseamnă îndeletnicire, efort, practică — fără a urmări însă o satisfacție egoistă, așa cum urmărește de obicei orice acțiune umană, ci numai pentru a atinge *yogarudha*, care conduce apoi la *nirvana*.

Cu strofa II, cap. VI, începe schițarea exercițiilor și meditațiilor care constituiesc laolaltă practica Yoga. Deși aspectele exterioare — poziția trupului, fixarea vîrfului nasului, fermitatea, abstinența sexuală — sunt similare practicei din Manualul lui Patanjali, totuși meditația de care vorbește Krishna e altceva decît Patanjala Yoga. Mai întîi, nu se pomenește în acest capitol al *Bhagavad-Gitei* de *pranayama*, adică de ritmarea respirației, atît de esențială în Manualul lui Patanjali. *Pranayama* e menționată numai de două ori în *Bhagavad-Gita* (IV. 29 și V. 28), dar mai mult decît un exercițiu yogic ea e o meditație de substituire, așa cum se întîlnește în epoca imediat post-vedică și upanishadică ; aici *pranayama* e un sacrificiu ritual interiorizat, iar nu temelia meditației care conduce la *samadhi*. Apoi meditația yogică în *Gita* își ajunge scopul suprem întrucît și numai dacă yoginul se concentrează cu mintea în Krishna. «*Cu sufletul senin și fără teamă, statornic în jurămîntul de a păstra calea sfințeniei (brahmacari)*[11], *cu mintea stăpînă și neîncetat gîndind la Mine, el trebuie să practice Yoga avîndu-mă pe Mine ca suprem scop*» (VI, 14). «*Astfel, cu sufletul totdeauna devotat meditației, yoginul cu mintea subjugată atinge pacea ce sălășluiește în Mine și al cărei ultim hotar e nirvana*» (15). Aceasta e deja o accentuată trăsătură mistică, *bhakti*, care lipsește în Patanjala Yoga, unde ajutorul lui Ishvara nu e decît auxiliar. Krishna, în *Gita*, e singurul scop care justifică practica Yoga și meditația. Aici concentrarea mistică trebuie să se fixeze în ființa lui Krishna ; prin grația lui (și în *Bhagavad-Gita* conceptul de grație deja începe să se lămurească, prevestind luxurianta dezvoltare ce o va avea în literatura vaishnavă) yoginul obține *nirvana*, care nu e nici *nirvana* budhismului originar, nici *samadhi* din Patanjala Yoga, ci o viețuire beatifică, o experiență supramentală dar concretă.

«*Succesul în Yoga*» nu se obține prin excese ; prea multă sau prea puțină hrană, prea mult sau prea puțin somn, nu conduc la concentrarea necesară (VI. 16). Pentru cel temperat și cel moderat «*Yoga ajunge nimicitoarea durerii*» (17). Căci Yoga e «*o stare de separare de contactul durerii*» (*duhkhasamyogaviyoga*, VI, 23), adică o liberare de însăși destinele existenței, care sunt durerea și tranzietorîtatea. Mai mult decît o ascză Yoga înseamnă în *Bhagavad-Gita* meditație și eliberare, calm și ascensiune spirituală. În locul robiei instinctelor și funcțiunilor mentale, se instaurează libertatea în Krishna. Cel ce renunță la individualism, cel ce-și pierde individualitatea în Krishna, capătă o seninătate și o libertate intangibilă pentru cel integrat lumii fenomenale.

---

[11] Pancharatra sau Bhagavata e o sectă mistică întemeiată pe un sistem teist, originară din nordul Indiei, acum existentă însă numai în sud, în ținuturile dravidiene. Istoria ei e încă prea puțin limpede ; în orice caz s-a dezvoltat înaintea creștinismului, din nuclee teiste autohtone (fie ariene, fie pre-ariene), iar nu sub influența acestuia, cum crezuse Weber. Filosofia ei e oarecum eclectică, cuprinzînd elemente *Samkhya*, iar religia și mistica s-au dezvoltat în jurul cultului lui Krishna-Vasudeva. *Bhagavad-Gita* a rămas cartea lor sfîntă, iar doctrinele și mesajul s-au răspîndit prin *Samhitas*, din care ni s-au păstrat destule în manuscris și care n-au început a fi serios studiate decît de la ediția critică pe care a dat-o Schrader uneia dintre cele mai valoroase, *Ahirbuddhnya Samhita*. O *samhita* cuprinde ptru subiecte : *jnana* sau filosofia, *yoga* sau practica mistică, *kriya* sau construcția de temple și dedicația imaginilor și *charya* sau activitatea socială și rituală. Fiecare *samhita* acordă unuia sau altuia din aceste capitole preponderența, neglijînd sau chiar ignorînd pe celelalte. Din secta aceasta Bhágavata s-au desprins în Evul Mediu o serie de curente și maeștri spirituali care alcătuiesc și astăzi gloria Indiei de sud. Asupra cronologiei și filosofiei sistemului, cea mai bună lucrare a lui F. O. Schrader, *Introduction to the Pancharatra and the Ahirbuddhnya Samhita* (Adyar, 1916). Discuții istorice și explicații se găsesc în : A. Govindacarya Svamin, *The Pancharatra of Bhagavat-Shastra* (J.R.A.S. 1911) ; Sir R. G. Bhandarkar, *Vaishnavism, Saivsm and minor religions systems* (Strassbourg, 1913, p. 39—41) ; Hemchandra Ray Chaudhuri, *Materials for the study of Early History of the Vaishnava Sect* (Calcutta, 1920, passim) ; J. E. Carpenter, *Theism in Medieval India* (London 1920, ed. II 1926, p. 220—221) ; Hopkins, *The Great Epic of India*, p. 144—145 ; Shripal Krishna Belvalkar, *The Brahma-Sutras of Badarayana* (fasc. II, p. 129—132, comentariu la trad. lui *Shankara* II. 11. 42 ; Poona 1923).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VERIFICAT
1937

Un adevărat yogi *(vigata Kalpasha*, «liberat de corupția» binelui și răului) atinge cu ușurință infinita beatitudine *(atyantam sukham)* generată de contactul cu Brahman *(brahman asamsparsha*, VI.28). Nirvana obținută nu e, așadar, o autonomie perfectă a sufletului cum e în *Pantanjala Yoga* — ci o unire, o coincidență perfectă cu Krishna. Tendința upanishadică e colorată în *Gita* de o nuanță pur mistică. Yoginul vede *«sufletul în toate făpturile și toate făpturile în suflet»* (29). Iar în strofa următoare, legătura mistică între Krishna—suflet al totului, dar păstrându-și o personalitate sacră ce nu se ghicea în panteismul abstract al *Upanishadelor* — și yogin, e precis definită: *«Cel care mă vede pretutindeni, și vede toate lucrurile în Mine — pe acela eu nu-l părăsesc niciodată, și el niciodată nu mă părăsește. Cel care, statornicit în unitate, mă adoră pe Mine ce sălășluesc în toată făptura — acel yoghi sălășluiește în Mine, oricare ar fi felul lui de viață»* (30—31). În *Isha Upanishad* (cap. VI) se întîlnește același motiv ca în strofa mai sus citată *(Gita*, VI. 30), și aceasta dovedește că au existat curente teiste în *Upanishade* ce s-au transmis și au rodit atît de magnific în *Gita*. Brahman upanishadic ajunge tot mai mult un Dumnezeu personal; mai precis. Krishna, Dumnezeu personal și nucleu de experiențe mistice, e identificat cu Brahman-ul speculației metafizice upanishadice. Rezultatele acestei speculații, identitatea funciară *atman-brahman*, sunt asimilate de literatura mistică; e posibilă o unire a sufletului uman cu sufletul cosmic personificat în Krishna prin faptul că amîndouă au o esență identică. Dar sufletul uman e limitat de ignoranță, e întunecat de poftele egoiste, e rătăcit de dogme. *Bhagavad Gita* recomandă tocmai metodele prin care se poate restaura o armonie și o unire finală între cele două suflete. Iar Yoga, în sensul pe care îl descifrăm aici, e una din căile de apropiere.

[Continuare în numărul viitor]

13 DECEMBRIE 1983

NICHITA STĂNESCU
a murit

SECȚIA LITERATURĂ

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS :

A Tribute to Transylvania (inedited texts by : Mihai Eminescu, Octavian Goga, Dan Botta, V. Voiculescu, Ion Chinezu, O. Şuluţiu and Constantin C. Giurescu). Under discussion : *Romanian Culture — Valoric Coordinates, Personality, Creative Destiny* (points of view and theoretical considerations by Şerban Cioculescu, M. Martin, H. H. Stahl, Răzvan Theodorescu). EVENT : FR. SCHILLER — TWO UNKNOWN LETTERS IN ROMANIAN ARCHIVES. Fundamental bearings : *The Poetics of a Caragiale's Text* (Ion Vlad) ; *The Inner Time in Rebreanu's Work* (Ov. S. Crohmălniceanu) ; *Lucian Blaga and the Ontological Value of Creation* (I. Chele-Pantea). Restitutions : *A Problem of European Literature : „The History of Troy"* (Klaus-Henning Schroeder) ; *B. Fundoianu and F. Brunea-Fox — Correspondence* (G. Macovescu). Contemporary Profile : *Emil Turdeanu* (Dan Simonescu). In this issue the second chapter of *A Library of Romanian Poetry* created and commented by Marin Sorescu ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Mircea Horia Simionescu) ; *The Text and the Interpreter in Jean Starobinski's View* (Ion Pop). The serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Sur la Transylvanie (textes inédits par : Mihai Eminescu, Octavian Goga, Dan Botta, V. Voiculescu, Ion Chinezu, O. Şuluţiu et Constantin C. Giurescu). Débat : *La culture roumaine — sa personalité, ses valeurs, sa destinée* (points de vue et considérations théoriques par Şerban Cioculescu, M. Martin, H. H. Stahl, Răzvan Theodorescu). ÉVÉNEMENT : FR. SCHILLER — DEUX LETTRES INCONNUES DANS LES ARCHIVES ROUMAINES. Repères fondamentaux : *La poétique d'un texte de Caragiale* (Ion Vlad) ; *Le temps intérieur chez Rebreanu* (Ov. S. Crohmălniceanu) ; *Lucian Blaga et la valeur ontologique de la création* (I. Chele-Pantea). Restitutions : *Une question de littérature européene : „L'Histoire de Troie"* (Klaus-Henning Schroeder) ; *Correspondance Benjamin Fondane — F. Brunea-Fox* (G. Macovescu). Présences contemporaines : *Émile Turdeanu* (Dan Simonescu). Dans ce numéro, le II-ème chapitre de la *Bibliothèque de poésie roumanie*, choix et commentaires par Marin Sorescu. *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Mircea Horia Simionescu) ; *Le texte et l'interprète chez Jean Starobinski* (Ion Pop). On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Uber Siebenbürgen (unveröffentlichte Texte von Mihai Eminescu, Octavian Goga, Dan Botta, V. Voiculescu, Ion Chinezu, O. Şuluţiu und Constantin C. Giurescu). Zur Diskussion : *Die rumänische Kultur — Inhalt, Werte, Schicksal* (Ansichten und theoretische Blickpunkte ausgelegt von Şerban Cioculescu, M. Martin, H. H. Stahl, Răzvan Theodorescu). EINE NEUHEIT : FR. SCHILLER — ZWEI UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE AUS RUMÄNISCHEN ARCHIVEN. Grundlagen : *Die Poetik eines Textes von Caragiale* (Ion Vlad) ; *Die innere Zeit bei Rebreanu* (Ov. S. Crohmălniceanu) ; *Lucian Blaga und der ontologische Wert der Dichtung* (I. Chele-Pantea). „Restitutionen" : *Ein Problem der europäischen Literatur : „Historia destructionis Troiae"* (Klaus-Henning Schroeder) ; *Briefwechsel zwischen B. Fundoianu und F. Brunea-Fox* (G. Macovescu). Gegenwärtiges Profil : *Emil Turdeanu* (Dan Simonescu). In diesem Heft, *Bibliothek rumänischer Dichtung* (II), Auswahl und Kommentar von Marin Sorescu. *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Mircea Horia Simionescu) ; *Text und Ausleger bei Jean Starobinski* (Ion Pop). Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

Слово о Трансильвании (неопубликованные тексты : Михай Эминеску, Октавиан Гога, Дан Ботта, В. Войкулеску, Ион Кинезу, О. Шулуциу и Константин Ч. Джуреску). Дискуссия : *Румынская культура — координаты ценности, своеобразие, творческая судьба* (теоретические высказывания и мысли : Шербан Чокулеску, М. Мартин, Х. Х. Шталь, Рэзван Теодореску). СОБЫТИЕ : ФР. ШИЛЛЕР — ДВА НЕИЗВЕСТНЫХ ПИСЬМА, ОБНАРУЖЕННЫЕ В РУМЫНСКИХ АРХИВАХ. Основные ориентиры : *Поэтика одного текста Караджале* (Ион Влад) ; *Внутреннее время у Ребряну* (Ов. С. Крохмэльничану) ; *Лучиан Блага и онтоловическая ценность творчества* (И. Кейе-Пантя). Литературное наследство : *Одна из проблем европейской литературы : „История Трои"* (Клаус-Хеннинг Шредер) ; *Б. Фундояну и Ф. Брунэ-Фокс, переписка* (Дж. Маковеску). Портрет современника : *Эмиль Турдяну* (Дан Симонеску). В этом номере — вторая глава *Библиотеки римынской поэзии*, составленея и комментарии Марина Сореску ; *Почему пишу ? Во что верю ?* (Мирча Хория Симионеску) ; *Текст и его интерпретатор в концепции Жана Старобинского* (Ион Поп). *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula IV, pp. 413—556

Lei 30

NU UITAŢI !
ABONAMENTUL PE 1984 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- «Înţeleptul rătăcitor» în literaturile sud-est europene
- Inedit : ION CREANGĂ
- Eminesciana
- Confesiuni literare : N. STEINHARDT
- Implicaţii socio-politice în romanul poliţist vest-german
- MATEIU I. CARAGIALE — labirintul copilăriei

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro